Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolf Gottschall.

Erster Band.

00 Vierte durchgesehene und verbesserte Auflage.

2. u. 5 = ad.

Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1877.

Vorwort zur ersten Auflage.

Wollte man vielseitigen Versicherungen glauben, so wäre eine Aera des Materialismus hereingebrochen, in welcher die Poesie sich mit einer vollkommen untergeordneten Rolle begnügen müßte. Nichts würde in diesem Falle überflüssiger sein, als eine Poetik zu schreiben, da selbst diejenigen denen die dichterische Muse noch einige Theilnahme abzuschmeicheln vermöchte, ihr Interesse nicht auf die Kenntniß jener Gesetze ausdehnen würden, welche das dichterische Schaffen regeln. Doch nach unserer Ueberzeugung ist die Lebenskraft der Poesie zu groß, als daß die vorübergehende Ungunst der Zeit sie ersticken könnte. Im Gegentheil, hat eine neue Kulturepoche begonnen, so beginnt sie auch für die Poesie, und es ist nöthiger als je, auch auf ästhetischem Gebiete das Bleibende vom Vergänglichen zu sondern, damit die Dichtkunst nicht im Joche veralteter Regeln seufze, sondern neue Bahnen einschlage, auf denen sie die Lorberen der Zukunft erreichen kann. Sie hat dies zum Theil gethan, aber ohne von einer wissenschaftlichen Aesthetik gewürdigt zu werden, welche diesen neuen Aufschwung nur mit verdrossener Miene betrachtete. Wenn überhaupt in Deutschland seit langer Zeit keine specielle technische „Poetik" erschienen ist, so fehlt es noch mehr an einem wissenschaftlichen Werke, welches den neuen dichterischen Bestrebungen als Fahne dienen, die Gleichstrebenden um sich versammeln könnte und, nach den ewigen Regeln des Schönen, die Berechtigung derjenigen neuern Erscheinungen nachzuweisen versuchte, die von einer vorurtheilsvollen Aesthetik verdammt werden, weil sie den gewohnten Kreis der Dichtung mit freieren Bahnen vertauschten.

Zu einem solchen Unternehmen dürften meine schwachen Kräfte gewiß nicht ausreichen, würden sie nicht dadurch verstärkt, daß ich aus der Mitte der neueren Bestrebungen heraus, mit der gesammelten Kraft der Zeitgenossen, mein Werk zu vollenden trachte, daß ich gleichsam die latente Poetik, welche in den Dichtungen der neueren Poeten schlummert, entbinde und ihr einen wissenschaftlichen Ausdruck zu geben suche. Poesie und Poetik hängen auf's Innigste zusammen. Der Philosoph mag die Idee des Schönen bestimmen; aber selbst ein Aristoteles hätte seinem Werke kein konkretes Leben verleihen können, wenn nicht die erhabenen Schöpfungen eines Homer und Sophokles seinem poetischen Kanon vorausgegangen wären. Der größte Gesetzgeber auf dem Gebiete der Dichtkunst bleibt ewig der dichterische Genius. Weil aber die Idee des Schönen, sobald sie in die Erscheinung untertaucht, mit jedem Jahrhundert ihre Hülle wechselt: so ist Nichts gefährlicher, als der Götzendienst, der mit diesen abgelegten Schlangenhäuten der Geschichte getrieben wird, als diese Verwechslung des Ewigen und Vergänglichen, welche in der That das zerbrechliche Fundament einer die neuern Erscheinungen verurtheilenden Rhadamanthenweisheit bildet. Auch unser Jahrhundert giebt der ewigen Schönheit eine neue Hülle; unsere Dichter haben die großartigsten Impulse zur Fortentwicklung der Poesie im Geiste der Zeit gegeben; aber die Mehrzahl unserer Aesthetiker hat diese Fortschritte nur mit Achselzucken begrüßt, weil sie das ursprüngliche Wesen des Schönen in dieser neuen Erscheinungsform nicht zu erkennen vermochten.

Von diesem Standpunkte aus angesehn, kann es mir unmöglich zum Nachtheile gereichen, daß ich mich selbst productiv auf den verschiedensten Gebieten, in der Lyrik, Dramatik und Epik, versucht habe. Nur in der Werkstatt des dichterischen Schaffens selbst belauscht man die Geheimnisse desselben, und wie schon eine vollkommen unproductive Kritik etwas Eunuchenhaftes hat und ihre Lehren mit einer Fistelstimme vorträgt, der die vollen Brusttöne fehlen, so ist dies in viel höherem Grade bei einer Poetik der Fall, in welcher alle Feinheiten der dichterischen Technik zur Sprache kommen müssen. Ganz abgesehn von Horaz, Vida und Pope — hat unsere Aesthetik nicht durch unsere klassischen Dichter, durch

Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, die wesentlichste Fortbildung erhalten? War es nicht der innige Zusammenhang mit der Production, der sie selbst erst in neue Bahnen führte? Und haben unsere neuen ästhetischen Systematiker viel mehr gethan, als jene genialen Aperçus der Dichter in eine wissenschaftliche Form zu bringen und durch logischen und metaphysischen Kitt niet- und nagelfest zu machen? Niemand wird leugnen wollen, daß die Kritik ein wesentliches Moment des dichterischen Schaffens ist! Welche Kritik muß der Dichter schon bei Erfindung eines Plans ausüben, wieviel verwerfen, sichten, neuschaffen, welchen Scharfsinn erfordert die konsequente Durchführung der Charaktere, die logische Entwickelung der Handlung! Jedes fertige Werk steht gleichsam auf einem Schutt von Planen, Motiven, Fragmenten, der in der Werkstatt des Dichters zurückgeblieben ist. Der Dichter hat sich hundertmal kritisirt, ehe ihn sein Kunstrichter einmal beurtheilt. Und sollte, bei aller Begeisterung, die ihn treibt, dem Poeten bei dem Einschlagen neuer Richtungen, dem Schaffen neuer Formen das volle Bewußtsein über seinen Weg und sein Ziel fehlen? Ein Dichter ist daher gewiß mehr als der bloße Theoretiker befähigt, einen lebensvollen und nutzenbringenden Kanon der Dichtkunst zu entwerfen.

Obgleich ich mich schon lange mit diesem Plan trug und auch den Entwurf des Werkes schon ausgearbeitet hatte, so wartete ich doch das Erscheinen des letzten Heftes der umfangreichen Vischer'schen „Aesthetik" ab, welches die Dichtkunst behandelt, um mich zu überzeugen, ob diese Arbeit nicht die meinige überflüssig mache. Doch der Aesthetiker, der die einzelnen Künste nur in den Bau seines ganzen Systems hineinarbeitet, hat immer mehr ihre allgemeine Seite im Auge und kann sich nicht mit dem erforderlichen Behagen in die Einzelnheiten der Technik versenken, nicht die Physiognomie einzelner Werke und Dichter mit jener Lebendigkeit ausmalen, welche der abstrakten Regel erst Wärme und Frische giebt! Je größer überhaupt die architektonische Kunst des Aesthetikers ist, je mehr er sein Paragraphennetz wie eine logische Kette ineinanderschlingt und jeden neuen Satz nur als Resultat der vorausgehenden Entwickelung giebt: um so weniger wird sich der einzelne Theil selbstständig von dem ganzen Organismus lostrennen lassen, um so weniger wird er

ohne Rückblicke, Hinweise auf Früheres, ja ohne vollständige Kenntniß der im allgemeinen Theil enthaltenen Entwickelungen verständlich sein. Dies ist in der That bei der Vischer'schen Aesthetik der Fall — die Lehre von „der Dichtkunst" ist reich an jenen philosophischen Abbreviaturen, deren Schlüssel nur das ganze Werk giebt. Hierzu kommt, daß die Rücksichtnahme auf die neueste Literatur eine außerordentlich geringe ist, und somit die Hauptzwecke meiner Poetik dort keine Erledigung gefunden haben. Wie ich indeß der Aesthetik Vischer's allgemeine Grundbestimmungen des Schönen und der Kunst verdanke, welche ich zu adoptiren um so weniger Bedenken trug, als auch die Wissenschaft des Geistes, wie die der Natur, positive Resultate aufweist, auf denen sich weiter bauen läßt, wenn überhaupt von einer gemeinsamen Arbeit der Geister die Rede sein soll: so verdanke ich noch zwei neueren Werken eine Fülle von Anregungen, dem Werke des tief und feingebildeten Rosenkranz: „die Poesie und ihre Geschichte" und dem des geistvollen Carrière: „das Wesen und die Formen der Poesie," indem das erstere für die sehr wichtige geschichtliche Auffassung und Behandlung des Stoffes glänzende Gesichtspunkte aufstellt, das zweite mit dichterischem Geiste die großen Kunstwerke aller Zeiten interpretirt und vielen Axiomen der Poetik eine neue überzeugende Fassung giebt. Doch auch diese beiden Werke konnten das meinige nicht überflüssig machen, da ich nicht nur in vielen Punkten von ihnen abweiche, sondern auch durch die konsequente Betonung des modernen Princips für unsere Dichtkunst, durch die ausführliche Detailbehandlung der Technik, besonders der Lehre von den Bildern und Figuren und von den einzelnen Versarten, und durch die eingehende Berücksichtigung der Poesie der Gegenwart andere und neue Elemente in mein Werk aufgenommen. Die Ansicht, die ich bereits als Literarhistoriker in meinem Werke „über die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" ausgesprochen habe, daß es die Aufgabe der „neuern Poesie sei, den modernen Geist aus der jungdeutschen Gährung, Zersplitterung und Formlosigkeit heraus in Kunstwerke von fester schöner Form und echtem Adel zu retten, suche ich hier für die einzelnen Formen der Dichtkunst zu beweisen, indem ich dabei manche mit Unrecht vernachlässigte und nicht an

und für sich, sondern nur durch ihren früheren Inhalt antiquirte Formen, z. B. Ode, Epistel, Satire u. a., wieder in Aufnahme zu bringen suche.

Es konnte mir nicht darauf ankommen, die allgemeinen Grundbestimmungen der Aesthetik ausführlicher zu entwickeln. Gerade auf diesem Gebiete haben Schelling, Solger, Hegel, Weisse, Vischer, Rosenkranz, Kuno Fischer, Schasler u. A. in neuer Zeit Vortreffliches geleistet. Ich konnte in faßlicher Darstellung davon nur soviel aufnehmen, als erforderlich ist, um die Stellung der Poesie im Reiche des Schönen und im Reiche der Künste verständlich zu machen. Ich wollte die Ziele meiner „Poetik" nicht verrücken; ich wollte mein Werk nur in die Lücke einschieben, welche jene Aesthetiker offen gelassen, indem ich eine einzelne Kunst in der Fülle ihres Details erschöpfend behandle. Freilich müssen gerade hierbei die allgemeinen Principien der Aesthetik zur vollsten Geltung kommen und ihre maßgebende Kraft bewähren.

Wenn ich meine „Poetik" eine „moderne" nenne, so gebrauch' ich dies Wort nur in jener Bedeutung, die ich bereits in meiner „Nationalliteratur" erklärt. Ich verlange von der Poesie, daß sie aus dem Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes herausdichte, wie es die Poeten des Alterthums und Mittelalters gethan; denn nur eine aus dem Leben der Gegenwart herausgeborne Poesie darf auf eine Zukunft rechnen.*) So selbstverständlich dies scheint, so sehr wird gerade in unserer Zeit und in Deutschland dagegen gesündigt, indem eine Alles sich aneignende Gelehrsamkeit, ein mit der Kultur aller Zeiten übersättigter Geschmack die unmittelbare Lebenskraft der Poesie verloren haben und noch mehr den Maßstab für das,

---

*) Die Vorliebe für „alte" Poeten, weil sie alt, hat schon Horaz und nach ihm Pope gegeißelt:

Authors like coins, grow dear as they grow old;
It is the rust we value, not the gold.
Pope, Imitations of Horace II, I.
And estimating authors by the year
Bestow a garland only on a bier. ib.
Foes to all living worth except your own
And advocates for folly dead and gone. ib.

was im Leben der Gegenwart Wurzeln zu schlagen vermag. Eine gewaltige Dichterkraft wird auch fremdartige Formen ihrem Genius dienstbar machen und, wenn dieser Genius auf der Höhe seines Jahrhunderts steht, die Nation mit wahrhaft neuen Schöpfungen bereichern; doch wenn diese Formen nur äußerlich nachgeahmt werden, wenn wir in den Nachempfindungen einer untergegangenen oder exotischen Kultur aufgehn, in Ghaselen persisch und türkisch lieben, in Trimetern alte Griechenfürsten auf den Kothurn peitschen, in Minneliedern und Balladen altdeutsche Sprechweise aufwärmen und faustrechtliche Bravour feiern; so wird unsere Literatur nur den babylonischen Thurmbau in Scene setzen, eine allgemeine Sprachverwirrung hervorrufen und das Interesse der Nation so nach allen Richtungen zersplittern, daß zuletzt eine vollkommene Indifferenz gegen alle Poesie die Folge sein muß. Denn, in der That, die erdrückende Masse einer den Markt überschwemmenden Literatur, in welcher selbst das Hervorragende sich nur schwer Bahn zu brechen vermag, wird ja gerade durch den erstaunlich thätigen Dilettantismus erzeugt, der an die Nation die Zumuthung stellt, sich für alle seine akademischen Studien zu interessiren, mag er seine Modelle aus China, Egypten oder Lappland nehmen. Gerade nach dieser Seite hin wünschte ich, daß meine „Poetik" reformatorisch auftreten, daß sich Alle, welche die moderne Poesie in meinem Sinne auffassen, wie ein starker Phalanx um ihr Panier sammeln möchten. Ich wäre stolz darauf, nur die äußere Veranlassung zu einem Zusammenhalt für Gleichstrebende gegeben zu haben! Schon die Poetiken eines Gottsched und Breitinger wirkten in dieser Weise. Es bedarf keiner Koterieen und keiner Schulen; es bedarf nur einer Losung, welche die Heerlager sondert!

Weit entfernt, die Poesie des Alterthums zu verdammen oder zu ignoriren, gehör' ich zu ihren wärmsten Verehrern, und diese Poetik mag Zeugniß dafür ablegen, ob ich in ihren Geist eingedrungen bin. Nicht nur daß die Wiedergeburt unsere Nationalliteratur unter den Auspicien der großen Genien des Alterthums vollzogen worden ist — sie vollzieht sich noch immer, noch jeden Augenblick mit dem Hinblick auf diese großen Muster; ja sie wird

ihren höchsten Aufschwung erst durch ihr vollkommenes Verständniß nehmen. Antike und moderne Poesie sind sich so wenig entgegengesetzt, daß die moderne Poesie jene nur in ihrem Wesen, statt in ihren Aeußerlichkeiten nachzuahmen braucht, um ihr gänzlich ebenbürtig zu werden. Das Wesen der antiken Poesie aber war ihr vollständiges Durchdrungensein vom Geiste des Alterthums, ihr vollständiges Aufgehn in der Kultur der damaligen Gegenwart — möge die moderne Poesie sich ebenso vom Geiste ihrer Zeit durchdringen lassen, und sie ist besser bei den Alten in die Schule gegangen, als wenn sie den lyrischen Gedanken in Spondäen und Molossen erquetscht oder das Opfermesser der antiken Tragödinnen mit feierlicher Würde schwingt und das Blut, welches die Klytemnestren und Medeen vergossen, in ihren dramatischen Gefäßen auffängt. Ich habe daher die antike und moderne Poesie in diesem Werke gleichmäßig berücksichtigt und Beispiele aus beiden nebeneinandergestellt; ich habe der modernen Poesie gleichzeitig das ehrenvolle Piedestal der antiken geben und die antike dem Verständniß der Gegenwart näherbringen wollen, indem ich nicht die himmelweite Kluft statuirte, welche die Gelehrsamkeit zwischen den alten Klassikern und den Dichtern der Gegenwart aufreißt.

Zwei Punkte mußten bei Abfassung des Werks mein Bedenken erregen: zunächst, wieweit eine Poetik das Literarhistorische berücksichtigen, und dann, wieweit sie die Mittheilung von Musterdichtungen, die Beispielsammlung, ausdehnen dürfe? Was das Erste betrifft, so kann eine Poetik unmöglich eine Geschichte der Poesie geben, ohne ihre abgesteckten Grenzen bei weitem zu überschreiten; aber ebensowenig ist eine durchgreifende Darstellung der einzelnen Dichtgattungen möglich ohne eine Charakteristik der hervorragenden Dichter, die sich in ihnen ausgezeichnet haben! Erst das lebensvoll erläuterte Dichtwerk selbst macht den Begriff der Gattung klar; den historischen Entwickelungsgang nachzuweisen, ist oft wesentlicher, als in der Luft schwebende Begriffsbestimmungen festzuhalten. Auch würde die Kenntniß der Poesie und ihrer Gattungen eine mangelhafte bleiben, wenn die Namen ihrer Hauptvertreter auf jedem Gebiete nicht genannt würden. So kam es vorzüglich auf ein richtiges Maßhalten an und darauf, alles literarhistorische

nur wenn die Poesie der Gegenwart anerkennt, daß ich für ihre Bestrebungen und Leistungen die richtige Formel gefunden: dann ist meinem Werk ein gewisser Halt verliehn und eine weiter zeugende Lebenskraft; dann wird es sein Scherflein dazu beitragen, daß die blinde Willkür kritischer Diktatoren nicht mehr begründeten Ruhm verdunkeln und das Publikum irreführen kann, daß die Phrase als Phrase gebrandmarkt wird, die Dichtkunst auf sicheren Bahnen nach festen Zielen ringt und die Nation erkennen lernt, was sie an ihren Dichtern hat.

So möge dies Werk denn hingehn, und wenn es nur die Theilnahme der Leser für die Poesie, besonders für die moderne, erweckt und wachhält, so ist es nicht umsonst geschrieben worden, mögen auch alle höheren Ziele, die mir lockend vor der Seele schwebten, an der Unzulänglichkeit meiner Kraft gescheitert sein!

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage meiner „Poetik," die inzwischen nöthig geworden ist, giebt mir nicht nur die Gewißheit, daß sich das Werk vielfach als Lehr- und Handbuch brauchbar erwiesen hat, sondern berechtigt mich auch zu der Annahme, daß die in demselben vertretenen Principien, namentlich der moderne Standpunkt, den sie behauptet, in immer weiteren Kreisen Anerkennung finden. Ist doch überhaupt ein fester Standpunkt unerläßlich für die Beurtheilung gegenüber dem Wirrwarr der heutigen Production, wie für die schöpferische Thätigkeit selbst, wenn sie Einfluß gewinnen will auf die Fortbildung unserer Nationalliteratur.

Meine bereits mehrjährige Thätigkeit als Redacteur der „Blätter für literarische Unterhaltung" hat mir fortwährende Veranlassung gegeben, die in der „Poetik" gewonnenen und festgehaltenen Maßstäbe an der Production der Gegenwart zu erproben und so meinen Grundsätzen stets neue Bewährung und Vertiefung auf der einen und weiterreichenden Einfluß auf der andern Seite zu sichern. So vielseitig und vielbeweglich die neue dichterische Thätigkeit ist: so haben mir ihre Schöpfungen doch keine Veranlassung zu Zugeständnissen gegeben, welche über die in dieser „Poetik" gezogenen Linien hinausgegangen wären. Meine Principien haben mir bei der kritischen Anwendung nie versagt. Die Gegner mögen über Einseitigkeit klagen, der Inconsequenz werden sie mich nicht beschuldigen können. Einzelne Resultate der Kritik in Bezug auf bedeutendere literarische Erscheinungen der Gegenwart sind an geeigneter Stelle in diese neue Auflage aufgenommen worden.

Es wäre ein Leichtes gewesen, den Umfang des Werkes zu verdoppeln, namentlich durch die wichtigen literarhistorischen Erläuterungen bei der Entwickelung der einzelnen Gattungen; doch war hier durch die nächsten Zwecke des Werkes und der Rücksichtnahme auf ein größeres Publikum eine Beschränkung geboten, welche dem Ehrgeiz, durch wissenschaftliche Grundlegungen auch der gelehrten Welt manche neue Ausführung und Darlegung näherzubringen, unwillkommen sein mochte, aber durch das practische Bedürfniß gebieterisch gefordert wurde. Gleichwohl sind einzelne Hauptstücke, namentlich das fünfte, welches die Lehre von den Bildern und Versmaßen enthält, wesentlich durch neue Beispiele und Entwickelungen bereichert: ebenso sind überall neue Untersuchungen wie neue Schöpfungen berücksichtigt und es ist auch manches Ergänzende aus ältern Literaturen aufgenommen worden.

Möge das Werk auch in dieser neuen Gestalt dieselbe freundliche Aufnahme finden, die ihm in der früheren zu Theil geworden ist und was an ihm ist, dazu beitragen, die literarische Bewegung der Gegenwart zu klären, dichterischen Bestrebungen einen festen Halt zu geben und eine immer größere Schaar von Gleichgesinnten um einen Mittelpunkt zu versammeln, der die zersplitterten Richtungen energisch zusammenfaßt. Vor Allem aber sei das Werk der Jugend empfohlen; denn der Jugend gehört die Zukunft!

Leipzig, den 1. October 1869.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur dritten Auflage.

In kurzer Zeit ist eine dritte Auflage meiner „Poetik" nöthig geworden, ein Erfolg, der bei einem sich nicht gerade als Schulbuch empfehlenden Werke immerhin genug in's Gewicht fällt, um den Verfasser zu der Hoffnung zu ermuthigen, sein Werk werde auch ferner dazu beitragen, daß unsere Literatur sich nach immer klarer erkannten Principien aus dem modernen Geiste heraus fortentwickele und alles Akademische, Dilettantische, Lebensunfähige, dessen Ueberwucherung noch viele wahrhaft keimkräftigen Triebe erstickt, immer mehr von sich abstoße. Die Anregungen der „Poetik" sind für die Production nicht verloren gewesen; eine eifrigere Pflege der höheren lyrischen Gattungen ist in jüngster Zeit unverkennbar; die Hinweise auf die gereimten Odenstrophen, auf das komische Epos sind nicht erfolglos geblieben. Auch ist unser Werk in Schulpoetiken in einer Weise ausgeschrieben worden, die über das Maß wünschenswerther Propaganda hinausgeht. Unsere Anschauung, daß eine „Poetik" nicht blos die Summe der bisherigen ästhetischen Einsichten auf dem Gebiete der Dichtkunst zu ziehen hat, sich nicht in todten Definitionen und Klassifikationen erschöpfen darf, sondern mit reformatorischem Eifer an dem Bau unserer Nationalliteratur mitschaffend wirken soll, eine Anschauung, die wir, soweit unsere Kräfte reichen, in diesem Werke zu verwirklichen suchten, scheint mithin nicht unfruchtbar geblieben zu sein und hat wenigstens bei vielen schöpferischen Talenten Anerkennung gefunden.

Die vorwiegende Rücksicht, nicht durch Vergrößerung des Umfangs den Wirkungskreis des Werkes zu verkleinern, hat uns

bestimmt, die Zusätze in dieser Auflage nur auf das Wünschenswertheste zu beschränken. Einzelne neue Entwickelungen finden sich in den Abschnitten: „die Dichtkunst und die Musik," „die productive Phantasie," „das dichterische Kunstwerk," „Wesen und Begriff des Drama's;" außerdem ist die Lehre von den „Bildern und Figuren" durch neue Beispiele erläutert worden, sowie auch neue Hinweise auf literarische Erscheinungen und Verbesserungen einzelner Fehler und Irrthümer nach sorgfältiger kritischer Sichtung stattgefunden haben.

So möge auch die dritte Auflage der „Poetik" sich der gleichen entgegenkommenden Theilnahme erfreuen, wie die früheren, den Schaffenden ein festeres Ziel geben und das Urtheil über Dichtwerke, das nur zu oft parteiischer Beeinflussung unterliegt, nach Kräften läutern und selbstständig machen.

Leipzig, im April 1873.

Rudolf Gottschall.

Vorwort zur vierten Auflage.

Der rasche Erfolg, den auch die dritte Auflage dieser Poetik davongetragen, konnte den Verfasser nur bestimmen, den bisherigen Umfang des Werkes auch ferner festzuhalten und der Versuchung zu widerstehen, welche für ihn in der weiteren Ausarbeitung einzelner Abschnitte, besonders in dem größeren Reichthum der herangezogenen Beispiele zur Erläuterung der Theorie liegen mußte. Es sind nur hin und wieder neue Hinweise in den Text verwebt, einzelne Beispiele neu hinzugefügt; andere ältere durch solche von größerer Beweiskraft oder modernerem Interesse ergänzt worden. Auch ganz neue Abschnitte hinzuzufügen war keine Veranlassung, da die Poetik sich gerade in ihrer jetzigen Gestalt als willkommenes Handbuch bewährt hat. Dagegen ist das ganze Werk einer eingehenden Revision unterzogen worden, die sich auch auf größere typographische Gleichmäßigkeit erstreckte, besonders was den gesperrten Druck betrifft. Die Verbreitung dieses Hand- und Lehrbuches, welches nicht blos den dichterisch Strebenden für ihr Schaffen, sondern auch dem ganzen gebildeten Publikum für das Verständniß der Dichtwerke förderliche Hinweise geben will, ist uns ein erfreuliches Zeichen, daß das Ueberfluten des Stoffartigen, des Sensationellen, des geistreich Prickelnden in der Literatur noch nicht jene Dämme eingerissen hat, welche den Tempel der Dichtung als einen Tempel der Kunst, den Musen heilig in neuer wie in alter Zeit, gegen solche Verwüstungen

schützen. Wir sind mit jenen eindringenden Tendenzen insoweit einverstanden, daß die Zeit der erhabenen Langeweile auch in der Literatur vorüber ist und daß die Dichtung vom modernen Geist durchdrungen sein soll; aber wir wahren das Gesetz des Schönen und die erkannte und bewährte Regel der Kunst auch für die Schöpfungen des neuen Geistes, welche sonst nach raschen Erfolgen rascher Vergänglichkeit verfallen würden.

Rudolf Gottschall.

Inhalt des ersten Bandes.

Einleitung.

Erste Abtheilung.

Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Einleitung.

Geschichte der Poetik.

Die ersten Dichter folgten in naiver Weise den Eingebungen der Begeisterung; das kritische Bewußtsein, das bei jeder freien Schöpfung vorhanden, war noch unzertrennlich mit der Inspiration verknüpft. Dem Vorbild des Genius folgten die minder begabten Nachahmer, welche mit diesem Vorbilde zugleich die in Fleisch und Blut verwandelte ästhetische Regel überkamen.

Am wenigsten war die orientalische Poesie, welche, wie jenes Riesenbild des Sohnes der Morgenröthe unter den egyptischen Mimosen bei den Berührungen des ersten Sonnenstrahls, hymnenartig bei den Berührungen des Göttlichen ertönte, welche es aber in ihren Schöpfungen kaum zu organischer Gliederung brachte, dazu geeignet, ein klares Bewußtsein in Bezug auf die Gesetze des Schönen wach zu rufen. Erst als in Hellas die Kunst ihre klassische Blüthe erreicht, ja schon wieder hinter sich hatte, trat die Philosophie auf, um uns über das Wesen des Schönen und die Grundgesetze der einzelnen Dichtgattungen zu belehren.

Eigenthümlich ist das Verhalten der beiden größten griechischen Denker zur Poesie. Der dichterische Plato wollte die Dichter aus seiner vollkommenen Republik verbannen, weil sie lügen und verkehrte Vorstellungen verbreiten; der nüchterne, streng logische Aristoteles erwies der Poesie die Ehre, sie in einem Werke von drei Büchern, von denen uns leider! nur eins im Auszuge erhalten ist, einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehn. Dieser Widerspruch erklärt sich nur daraus, daß die ganze Platonische Weltanschauung und besonders seine Politik mit Poesie durchdrungen

und gesättigt war und daher für die Poesie keine besondere Stätte übrig blieb. Gleichwohl hat Plato über das Wesen des Schönen die tiefsten Ahnungen gehabt, sowie Aristoteles die Grundsätze der einzelnen Dichtgattungen mit einer noch für den heutigen Tag kanonischen Richtigkeit auseinandersetzte. Mit Plato's genialen Anschauungen beginnt die Aesthetik, mit den scharfen Begriffsbestimmungen des Aristoteles die Poetik. Unter der Platane, die über den herrlichen Sprechern des „Phädrus" rauschte, ist die Bedeutung des Schönen zuerst in ganzer Tiefe ausgesprochen worden. Die ewigen Ideen, die Urbilder der Dinge, hat der Geist schon gesehn, eh' er in dies sterbliche Leben gebannt wurde — in der gegenwärtigen Welt schaut er Gegenstände, die ihn an jene vollkommenen Urbilder erinnern, und diese nennt er schön. Das Schöne ist also nach Plato die Erscheinung einer ewigen Idee. Im „größeren Hippias" hat Plato diese geniale Anschauung in der gewohnten Weise seiner Dialektik näher zu begründen versucht. Er führt die Schönheit der einzelnen Dinge auf die Idee der Schönheit zurück; er sondert unser Verhältniß zum Schönen von den Verhältnissen zum Nützlichen und Angenehmen; er schafft gleichsam dem Schönen einen reinen Aether für seine Bewegung und unsern Genuß. In der „Republik," wie im „Gastmahl" spricht er von der Begeisterung der Dichter, welche ja in ihrer Form seiner eigenen verwandt war. Das Hineinschauen des Ewigen in die Erscheinung ist der Punkt, wo sich Dichter und Denker begegnen. Der „Enthusiasmus" Plato's ist die zeugende Kraft des Poeten und gleichzeitig der elektrische Funke, der durch die Kette der empfangenden Gemüther hindurchsprüht. Die Poetik des Stagiriten dagegen, soweit sie uns überliefert ist, geht wenig auf Untersuchungen über das Wesen des Schönen und den Quellpunkt der dichterischen Begeisterung ein; sie läßt nur hin und wieder, bei der Prüfung der tragischen und epischen Dichtkunst, einige allgemeine Winke, allerdings von großer Tragweite fallen. Mit Recht wird Aristoteles von Lessing der „Euklides" der Poetik genannt, und sein Werk ein ebenso unfehlbares, wie die Elemente des Mathematikers. Es war seine seltene Fähigkeit, auf allen Gebieten die Begriffe zu bestimmen, die Gattungen zu sondern. Alles stand

scharf umrissen, klar abgegrenzt vor seinem Geiste; jede Wissenschaft erhielt unter seinen Händen eine systematische Gliederung. In seiner „Poetik“ hat er die Unterschiede zwischen der epischen und dramatischen Poesie in mustergültiger Weise dargethan und in Bezug auf die letztere in den Lehren von den drei Einheiten, von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie, von ihrer Verwickelung und Auflösung ein für allemal die Bahn gebrochen. Daß seine Lehre zahlreichen Mißverständnissen ausgesetzt war, ist bekannt; die französische Dramatik erstarrte durch ihre einseitige Auffassung, und erst ein verwandter, scharf denkender und sondernder Geist, wie Lessing, legte ihren Kern, befreit von den vergänglichen Schlacken, dem prüfenden Auge dar. Daß Aristoteles die Kunst aus dem Triebe der Nachahmung (μίμησις) gleich in den ersten Kapiteln seiner Poetik ableitet, hat nicht nur die ästhetischen Verirrungen eines Batteux hervorgerufen, sondern könnte auch dem modernen Realismus eine scheinbare Begründung geben. Doch ist Aristoteles weit davon entfernt, unter dieser „Nachahmung“ ein bloßes Abschreiben der Wirklichkeit zu verstehn. Sonst würde er weder vom Dichter verlangen können, daß er im Trauerspiel bessere Menschen, als seine Zeitgenossen, nachahmen solle[1]) — eine Stelle, aus der sich schon die Schiefheit des deutschen Ausdruckes „nachahmen“ hinlänglich ergiebt — noch den physikalischen Poeten (φυσιόλογοι), welche blos Natur schildern, allen dichterischen Werth absprechen.

Die Bedeutung dieser philosophischen Dioskuren Griechenlands ist nun in Jahrhunderten nicht wieder erreicht worden. Die Neuplatoniker, wie Plotin und Proklus, führten nur die platonischen Ideen weiter aus und verwischten zum Theil ihr Gepräge, indem sie die Idee des Schönen in einen abstracten Begriff verwandelten; andere, wie Longin in seiner bekannten Schrift „über das Erhabene“ und Quinctilian, hatten nur rhetorische Zwecke, nur die Bildung des Redners vor Augen. Die Poetik selbst verwandelte

[1]) Arist. Poet. κεφ. 2: ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ, χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους 'ανάγκη μιμεῖσθαι, und am Ende: ἡ δὲ (τραγῳδία) βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶο νῦν.

sich in eine Receptirkunst und behielt diese Gestalt lange Jahrhunderte hindurch, indem sie bald in genialen Aperçu's, bald in dürrem Formalismus aufging. Der geistvollste dieser Receptenschreiber bleibt immer der weltmännische Quintus Flaccus Horatius in seiner „ars poetica," in welcher er mit jenem liebenswürdigen dichterischen Conversationstone, der ihn auszeichnet, die Pisonen über die Dichtkunst unterrichtet. Ein Weltmann ist in der Regel ein schlechter Systematiker — und so darf man bei Horaz keinen wissenschaftlichen Zusammenhang suchen, selbst davon abgesehn, daß diese Poetik in eine dichterische Form gekleidet war und der Satyren- und Epistelndichter in ihr keineswegs den Ruhm seines leichtspielenden Witzes und seiner gewandten und unterhaltenden Darstellungsgabe einbüßen wollte. Er faßt daher seine Poetik im Style einer Gastronomie ab, indem er die leckerste Zubereitung der Gerichte lehrt und dabei selbst nicht die schärfsten Gewürze seines kaustischen Witzes schont. Ueber das Wesen des Schönen und der Dichtkunst, über die Unterschiede der Gattungen, über die Begeisterung des Dichters erhalten wir keine Aufklärung, wohl aber einzelne treffliche Winke über die dichterische Technik, die sich durch ihren eleganten Lapidarstyl dem Gedächtniß einprägen. Seine Poetik erinnert selbst an jene poetische Vignette, die er in ihren ersten Versen warnend ausmalt: der satyrische Fischschwanz will zum schönen jungfräulichen Antlitz der Dichtkunst, die er darstellt, nicht recht passen. Er springt von Bild zu Bild in einer meist zufälligen Ideenassociation und schwingt mit besonderem Behagen die Geißel des Sittenrichters über die literarischen Zustände Roms. Doch ein feiner Kopf, der so reich war an glücklichen Einfällen, wie Horaz, that auf jedem Gebiete „kühne Griffe," und so finden sich auch in seiner Poetik Regeln und Bemerkungen, die nie veralten, sondern im Gegentheil durch die Zeit an innerer Kraft und äußerer Tragweite gewonnen haben. Die Poetik des Horaz fand zahlreiche Nachahmer unter geistesverwandten Poeten oder solchen, die es zu sein glaubten. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein suchten einzelne Dichter in Versen die Gesetze der Dichtkunst populär zu machen. Wir erwähnen den Cremoneser Hieronymus Vida (geb. 1507), den Poeten des Schachspiels, welcher in drei

Büchern eine dichterische Gesetzgebung in Hexametern veröffentlichte. Wir finden in dieser Poetik manche treffende Bemerkung; aber das Muster des didaktischen Dichters war nicht geeignet, Vertrauen zu seinen Lehren zu erwecken. Er ist ungebührlich weitschweifig und überladen, dabei unglücklich in seinen Bildern, denen alle schlagende Kraft fehlt. Hierzu kommt seine abgöttische Verehrung für Virgil, der ihm hoch über den griechischen Dichtern steht, und aus dessen Werken allein er die Belege für seine Regeln schöpft. Dadurch verfällt er auch in die bedenkliche Einseitigkeit, alle seine Vorschriften fast nur auf die epische Dichtung zu beziehn. Was er im ersten Buche über Erziehung des Poeten mittheilt, gehört einer sehr trivialen Pädagogik an; im zweiten Gesang behandelt er die dichterische Erfindung und Composition nach dem Vorbilde der Aeneide; im dritten den dichterischen Ausdruck, wobei er über die charakteristische Poesie des Verses, gleichsam über den Geist des Metrums einige glückliche Bemerkungen macht[1]).

Dem Beispiele eines Horaz und Vida folgten im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte zwei verwandte Geister, der Franzose Boileau-Despréaux (geb. 1636) und der Engländer Alexander Pope (geb. 1686). Beide, fein, scharf und witzig, schrieben gleichsam eine Poetik in Epigrammen. Die Werke Beider galten lange Zeit als bewunderter Kanon ästhetischer Regeln. Boileau, in der Blüthezeit der klassischen französischen Literatur, deren Hauptvertreter, wie Corneille selbst über das Wesen der Dichtkunst nachzudenken liebten, brachte ihren kritischen Niederschlag in Verse, deren präcise, scharfgeschlossene Form eine kanonische Sicherheit athmete. Er ging mehr als seine Vorgänger auf die einzelnen Arten der Dichtkunst ein, die er fast durchweg in einer schlagenen Weise charakterisirte. Wie musterhaft ist z. B. seine Darstellung des Sonetts[2]).

---

[1]) Vidae poeticorum lib. III. v. 365 u. flgde.

[2]) Art poetique II., 82.

On dit à ce propos, qu'un jour ce Dieu bisare (Apolle)
Voulant pousser à bout tous les rimeurs Français
Inventa du Sonnet les rigoureuses loix;
Voulut qu' en deux quatrains de mesure pareille
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,

Pope, ein mit Horazischem Geiste gesättigter Poet, hat zwar in seinem Gedicht: „essay on criticism“ eigentlich die Kritiker kritisirt, aber dabei über das Wesen der Poesie viel Treffendes gesagt, indem er ihre höhere Berechtigung gegenüber einer einseitigen Kritik vertheidigt. In der That verdiente dies ebenso elegante wie witzige Gedicht neu übersetzt zu werden, um unsern modernen deutschen Zuständen einen Spiegel vorzuhalten. Wenn er im zweiten Theile seines Gedichtes die Fehler auseinandersetzt, welche ein richtiges Urtheil verhindern, wenn er im dritten das Bild eines anmaßenden Kritikers entwirft, der alle Bücher liest und alle Bücher, die er liest, angreift:

All books he reads and all he reads assails —

und ihm das Bild des echten Kritikers gegenüberstellt, der ohne Vorurtheil und blinde Rechthaberei auftritt:

Not dully prepossessed, nor blindly right,

dessen Seele frei von Hochmuth ist, der gerne lobt, wenn die Vernunft auf seiner Seite steht [1]); wenn er die Kritiker tadelt, deren anmaßendem Geiste alle freieren Schönheiten nur als Fehler erscheinen [2]), und von einem vollkommenen Kritiker verlangt, daß er jedes Werk in demselben Geiste lese, in welchem es der Autor geschrieben hat, daß er nicht da nach unbedeutenden Fehlern suche, wo Begeisterung das Gemüth hinreißt [3]) — wer erkennt nicht die Tragweite dieser mit ebensovielem Witz wie liebenswürdiger Anmuth des Ausdruckes aufgestellten Behauptungen für unsere Gegen-

---

Et qu' ensuite six vers, artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Sourtout de ce poëme il bannit la licence:
Lui-même en mesura le nombre et la cadence:
Defendit qu' un vers faible y put jamais entrer,
Ni qu' un mot déjà mis osât s' y rémontrer.
Du reste il l'enrichit d' une beauté suprême.
Un sonnet sans defauts vaut seul un long poëme.

1) Essay on criticism 641: a soul exempt from pride,
And love to praise with reason on his side.

2) Essay on criticism 170.

3) Ibid. 233 u. flgde.

wart, welche gerade an kritischer Ueberhebung erkrankt und zahlreiche Portraits zu jenen Popeschen Unterschriften zu geben vermag?

Wenn die Dichter in ihrer Weise, das heißt fragmentarisch in anmuthigen und pointenreichen Versen, in einem sich dem Gedächtniß einprägenden Lapidarstyle die Regeln der Dichtkunst festzusetzen suchten: so konnten die Gelehrten in einem Zeitalter der wiedererwachenden Wissenschaft nicht hinter jenen Bestrebungen zurückbleiben, nicht ohne Beeinträchtigung der akademischen Würde ein für die Kenntniß des Alterthums so wichtiges Gebiet, wie das der Poetik, dem Belieben der Schöngeister überlassen. Wenn diese die Poetik etwas leicht, flüchtig, unsystematisch behandelten: so verfielen die Männer der Wissenschaft in das entgegengesetzte Extrem, indem sie pedantisch die widerstrebende Poesie in einen starren Formalismus bannten! Welch' ein Herbarium poetischer Blüthen ist die Poetik Scaligers[1]), das beste Werk dieser Richtung! Wie ertödtend wirkt die Sucht, jede dichterische Wendung zu klassificiren, jenen Ausdruck in das Schema einer rhetorischen oder poetischen Figur zu bringen! In der erstickenden Fülle des gebotenen Stoffes bringt indeß Scaliger manches kritisch Anregende, seine Beurtheilung römischer Dichter hält sich von der Einseitigkeit eines Vida frei; er würdigt Horaz und Ovid nach Verdienst. Was Fabricius, von Eib u. A. auf diesem Gebiete humanistischer Kritik leisteten, ja selbst die Werke des berühmten Gerhard Voß[2]) (geb. 1577), die sich von jeder ertödtenden Systematik

---

[1]) Die Poetik des Julius Caesar Scaliger (zuerst aufgelegt 1561) zerfällt in sieben Bücher: historicus, hyle, idea, parasceve, criticus, hypercriticus, epinomis. Das erste Buch giebt eine Notizensammlung über das Theater, die Spiele, die musikalischen Instrumente der Alten; das zweite behandelt vorzugsweise die Metrik; das dritte den Inhalt der Poesie und die Lehre von den Figuren; das vierte den Styl, die Schreibweise; das fünfte giebt eine praktische Kritik, Erläuterungen, die aus den Parallelstellen klassischer Dichter geschöpft sind; das sechste eine literarische Kritik, die mit den neulateinischen Poeten beginnt und bis auf Horaz und Ovid zurückgeht; das siebente einen fragmentarischen Anhang.

[2]) Gerardi Joannis Vossii de artis poeticae natura

Scaliger's freihalten, überschritten nicht das Gebiet einer interpretirenden Kritik, waren nur den humanistischen Studien dienstbar und konnten die poetische Entwickelung nicht fördern.

Gleichzeitig mit diesen gelehrten Regelsammlungen über die Dichtkunst entwickelte die Volkspoesie der Meistersänger die erste, noch schüchterne deutsche Poetik in den Tabulaturen. An Formalismus konnten diese Regeln der Handwerkspoesie kühn mit den überfeinen Distinctionen der Gelehrten wetteifern; nur standen sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der dichterischen Praxis und waren überdies wegen ihrer Dürftigkeit leicht zu übersehn. Ebenso dürftig blieb die erste in deutscher Sprache geschriebene Poetik des Altmeisters der schlesischen Dichter, Martin Opitz, welche schon in ihrem halbdeutschen, halblateinischen Titel das Bestreben jener Schule charakterisirte, die humanistischen Studien mit der deutschen Nationalpoesie zu vermitteln[2]). Das Vertrauen des wackeren Altmeisters auf die poetische Kraft der Muttersprache und darauf, daß unser Land unter keiner „so rauhen und ungeschlachten Luft" liege, „daß es nicht ebendergleichen zur Poesie tüchtige ingenia könne tragen," bildet die eigentliche Glanzseite des Büchleins, welches die Lehren von dichterischer Erfindung und Disposition, von der Zubereitung und Zier der Worte, von den Reimen nur flüchtig streift und sich weder durch reichhaltigen Inhalt, noch durch geschickte Definitionen auszeichnet[3]). Dennoch war damit für die deutsche Poetik die Bahn gebrochen — und ein Jahrhundert später gab der kritische Leipziger Dictator Johann

---

ac constitutione (1647), institutionum poeticarum libri tres (1647).

[2]) Martini Opitzii von Boberfelt Prosodia germanica, Oder gantz new Corrigirtes und verbessertes Buch von der Teutschen Poeterei: Frankf. 1634.

[3]) Man vergleiche z. B. die Definition der Tragödie. S. 36: „die Tragoedie ist an der majestet dem Heroischen getichte gemesse, ohne das sie selten leidet das man geringe standespersonen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichem Willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vatermördern, Brande, Blutschanden, Kriege und Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufftzen und dergleichen handelt."

Christoph Gottsched seinen „Versuch einer kritischen Dichtkunst" (1750) heraus, welcher, wie man auch über seine Bedeutung denken mag, doch einen bedeutenden Fortschritt gegen die schüchterne „Poeterey" des schlesischen Dichters bekundet. Gottsched hat sich mit seinem kalten und klaren ostpreußischen Verstande unleugbare Verdienste um die deutsche Poesie erworben, wenn ihm auch das Organ für die freieren dichterischen Schönheiten fehlte und er zu sehr der oft farblosen Correctheit der Französischen Muster nachstrebte. Sein Kampf gegen den Schwulst und die Uebertreibungen der zweiten Schlesischen Dichterschule, selbst seine Verbannung des Hanswurst's von der deutschen Bühne, welcher seine stereotypen Unfläthereien weder zur Zierde noch zum Heile gereichen konnten, sind noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt, weil die nachstrebende jüngere Generation in ihrem siegreichen Kampfe gegen die Steifheit der Gottsched'schen Poetik die Sympathieen der Gegenwart für sich hat. Gerade diese Poetik ist wohl das beste Werk des Leipziger Kritikers. Uebersichtlich und faßlich geordnet, ansprechend stylisirt, klar, wenn auch oberflächlich in den Begriffsbestimmungen, überall Zeugniß ablegend für die Belesenheit des Autors in der klassischen, französischen und neuern deutschen Literatur, nimmt die Poetik Gottsched's eine Stellung in der letzteren ein, welche in dieser Weise, dem Fortschritte der Zeit entsprechend, nicht wieder ausgefüllt worden ist. Was der Kritiker über den Charakter und guten Geschmack eines Poeten, über poetische Nachahmungen, über poetische Worte, Perioden, Figuren, über die poetische Schreibart sagt, hat meistens seinen guten Grund, und nur dem besondern Theil fehlt bei einzelnen treffenden Bemerkungen die tiefere Einsicht in das Wesen der einzelnen Dichtgattungen.

Gegenüber diesem, vorzugsweise auf die Reinheit des Geschmackes hinarbeitenden Werke verfocht nun Breitinger's „Kritische Dichtkunst" (2 Bde. 1740) eine phantasievollere Richtung, stellte die englischen Muster den französischen gegenüber und gab den Anstoß zum Streit der Schweizer und der Anhänger Gottsched's und damit zur fruchtbringenden Fortentwickelung deutscher Poesie. Der ganzen bisherigen Poetik fehlte es indeß an einem höheren Princip. Eine gründliche Reform auf diesem Gebiete konnte daher

erst stattfinden, als die Aesthetik selbst durch die Fortschritte der Philosophie einen tiefern Inhalt gewonnen, während gleichzeitig die geniale Praxis großer Dichter neue Muster schuf. Die seltene Vereinigung bedeutender Denker und Dichter, welche die Blüthe unserer Nationalliteratur bezeichnet, mußte die Fundamente einer neuen Aesthetik legen, deren Entwickelung wir, da wir keine Geschichte der Aesthetik schreiben, nur in allgemeinen Umrissen andeuten können.

Nach einem Princip des Schönen hatten französische und englische Philosophen und Kunstrichter gesucht. Batteux, verführt durch die μίμησις des Aristoteles, glaubte es in der Nachahmung der schönen Natur gefunden zu haben, eine flache und äußerliche Auffassung, welche durch Ramler und Andere auch in Deutschland verbreitet wurde[1]).

Die englischen Sensualisten Shaftesbury, Hutcheson, Adam Smith, Hogarth, und vor Allen der geistreichste Edmund Burke, faßten ebenfalls das Schöne zu äußerlich und sonderten das ästhetische Gebiet nicht vom moralischen und politischen. Erst der Deutsche Alexander Gottlieb Baumgarten (geb. 1714), ein Schüler Wolf's, legte die Fundamente der Aesthetik als einer selbstständigen Wissenschaft[2]). Das Schöne besteht nach ihm darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung wahrgenommen wird. Doch gehört nach der Wolf'schen Lehre die Wahrnehmung den niederen Seelenkräften an, so daß das Schöne, das Genie in der Baumgart'schen Auffassung, in eine allzuniedrige Sphäre herabgedrückt wird. Die Nachfolger Baumgarten's, besonders Sulzer, suchten den Begriff des Vollkommenen näher zu erörtern, doch kamen sie über die platonische Vermischung des Guten und Schönen nicht hinaus. Auch Johann August Eberhard (geb. 1739), welcher die Wirkung des Schönen im leichten und gefälligen Spiele der Seelenkräfte suchte, vermochte nicht der Aesthetik eine tiefere Grund-

[1]) Ramler übersetzte Batteux „Cours de belles-lettres" (4 Bde. 1753).

[2]) De nonnullis ad poëma pertinentibus (1735); Aesthetica (2 Bde. 1750 bis 1758). Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften (3 Bde. 1748 bis 1750), nach seinem Ableben von Meier herausgegeben.

lage zu geben; wohl aber hat er sie zuerst in einer leichten, klaren, faßlichen Weise durchgearbeitet, alle Zweige der Kunst im Einzelnen nicht ohne Sachkenntniß und in gefälliger Darstellung behandelt und auch der „Poetik" im vierten Bande seines „Handbuches der Aesthetik" (1803—5) eine eingehende Besprechung gewidmet. Dies nicht ohne französische Grazie geschriebene Werk enthält treffende Einzelnheiten, welche auch für die Gegenwart nicht veraltet zu nennen sind. Freilich darf man nicht vergessen, daß der Hallenser Aesthetiker bereits unsere klassischen Meisterwerke als Musterbilder in's Auge fassen konnte.

Die Gedankenwelten, welche Kant und Fichte geschaffen, mußten auch für das Schöne eine Stätte bereiten. Kant nahm die Lehre vom Schönen in seine „Kritik der Urtheilskraft" auf: doch konnte er, seinem ganzen Standpunkte nach, die schönen Gegenstände der Natur und Kunst nur von Seiten des sie beurtheilenden Geistes auffassen und so das selbstständige Wesen des Schönen nicht ergründen. Doch hat er das ästhetische Urtheil selbst so scharf bestimmt, daß er durch diese Bestimmung einen Fortschritt der Aesthetik möglich machte. Er leitete dies Urtheil aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft her. Es ist interesselos, ohne Beziehung auf die Zwecke unseres Willens, erkennt nur die innere Zweckmäßigkeit des Gegenstandes an; es ist von allgemeiner Gültigkeit und innerer Nothwendigkeit. Der große sittliche Revolutionair Fichte, dem die Welt nur eine Schranke für den rastlos strebenden Geist war, der sie ewig zu überwinden und aus sich zu erzeugen suchte, hatte dennoch einen für eine geniale ästhetische Auffassung fruchtbaren Gesichtspunkt, den Solger auf der einen, die Romantiker auf der andern Seite weiter entwickelten.

Inzwischen war, in Beispiel und Lehre, unsere klassische Poetik an's Licht getreten, wie wir wohl die Summe jener ästhetischen Einsichten nennen dürfen, die in den Werken eines Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul enthalten sind und den großartigen Aufschwung unserer Literatur sowohl bewirkten als begleiteten. Es ist eine in allen Zeiten unbestreitbare Wahrheit, daß große Dichter auch große Denker sind, eine Erscheinung, die indeß

vorzugsweise für die klassische Blüthenepoche unserer Literatur bezeichnend ist. Kunst und Wissenschaft gingen Hand in Hand; die Produktion war von einer nimmer schlummernden Kritik begleitet, und die Siege, die der Genius auf dem Gebiete der Poesie erfocht, suchte er selbst wissenschaftlich zu verwerthen und für die Aesthetik fruchtbringend zu machen. Zu allen Zeiten zwar sind große Dichter wahrhaft große Geister gewesen, und es würde auf unsere Epoche ein trauriges Licht werfen, wenn die Poeten der Miniaturlyrik, die auch geistig das Format ihrer Werke nicht überschreiten, ihre Tonangeber werden könnten; aber niemals hat sich diese geistige Bedeutung so einstimmig auf das ästhetische Gebiet geworfen und die Gesetze der Kunst und des Schönen zu entdecken gesucht. Durch diese innige und untrennbare Verbindung der schaffenden Kraft und sinnenden Einsicht wird aber andererseits der revolutionaire Charakter unserer klassischen Epoche angezeigt, welche auf jedem Wege, praktisch und theoretisch, die neue Bahn brechen wollte, ein Charakter, der deutlich genug verräth, daß sie mehr der Beginn, als der Abschluß einer neuen literarischen Aera ist. Diese klassische Poetik nun ist formlos; sie ist in Abhandlungen, Briefen, Fragmenten, Maximen, Skizzen enthalten; aber dennoch ergänzt sie sich und greift ineinander; denn der Genius hat sie geschrieben, und zwar der Genius, der sich nicht isolirte auf irgend einem schöngeistigen Patmos, um ganz besonderen Offenbarungen zu lauschen, sondern der im bewußten und gewollten Zusammenhang blieb mit seiner Zeit und den gleichstrebenden Geistern.

Den kritischen Theil dieser Poetik hat der scharfsinnige Lessing geschrieben. Es lag in der eigenthümlichen Natur dieses seltenen Mannes, daß er, um zu wirken, eines gegebenen Stoffes bedurfte, wie der Chemiker, welcher nur die gegebenen Stoffe componiren und dekomponiren kann, aber gerade in der Analyse die schönsten Entdeckungen macht. Wie der chemische Proceß seine eigene Wärme erzeugt: so der kritische Proceß bei Lessing. Wenn er auch die Theile in der Hand behielt, fehlte ihm doch nie das geistige Band. Ebenso bedurfte seine rüstige Natur der Polemik — Schlag auf Schlag — da sprühten erst die Funken heraus! Sein „Laokoon," in welchem er die Grenzen der Dichtkunst, der Plastik und der

Malerei aus einem einzigen Beispiele zu entwickeln suchte; seine „Hamburger Dramaturgie," welche oft an unbedeutenden Theaterstücken das Wesen der dramatischen Dichtkunst darlegte, das richtige Verständniß des Aristoteles durch die scharfsinnigsten Untersuchungen förderte und die deutsche Dichtkunst von den Fesseln des französischen Geschmacks befreite, sind solche Thaten einer schöpferischen Kritik, die gerade bei dem Aufräumen eines Augiasstalles ihre herkulische Kraft am meisten bewährt. Wie Lessing der schroffe Mann des Princips, der scharfen Sonderung und Begrenzung: so ist Herder das nachempfindende Gemüth, mit ästhetischer Feinfühligkeit begabt, um allen Zeiten und Nationen die Schätze des Schönen abzugewinnen. Lessing geht negativ zu Werke; er erringt das ästhetische Resultat, indem er das einzelne Kunstwerk opfert; Herder verfährt positiv; er opfert sich selbst dem Kunstwerk, er fühlt und lebt sich in dasselbe hinein, und über dieser nachdichtenden Hingebung schwebt der eigenthümliche Duft der Schönheit. Wo Lessing Kritiker ist, bleibt Herder Interpret, gleichsam ein Dichter aus zweiter Hand! Sein Hauptwerk in diesem Sinne ist: „der Geist der hebräischen Poesie," in welchem er mit dichterischer Weihe und Schwung die Psalmensänger und Propheten des alten Testamentes reproducirte und dadurch mehr zu ihrem wahren Verständniß beitrug, als eine Menge höchst gelehrter Theologen, welche gerade die wichtigste Auslegungsweise jener Offenbarungen, die ästhetische, verschmähten. In den „Stimmen der Völker" zeigte Herder denselben ästhetischen Sinn, jenen feingeistigen Siderismus, der die verborgenen Metalladern des Schönen aufzuspüren weiß. Er bereicherte die klassische Poetik mit einer herrlich interpretirten Mustersammlung — wir brauchen blos noch an seinen „Cid" zu erinnern, um die Vollständigkeit seiner Anthologie, die er aus allen Zeiten und Zonen zusammentrug, anschaulich zu machen.

Schiller und Goethe lassen sich hier nicht getrennt nennen! Haben sie doch in ihrem „Briefwechsel" die folgenreichsten Betrachtungen über epische und dramatische Poesie zusammen niedergelegt und zusammen in ihren „Xenien" den kritischen Imperatorenthron errichtet, von dem sie den Föderalismus der deutschen Literatur in den Staub schmetterten. Daß Schiller von der Idee des Schönen

und Goethe von seiner Erscheinung ausging, war gerade der Grund, daß sie in der Mitte des Weges sich begegnen mußten! Schiller schrieb den allgemeineren Theil der „klassischen Poetik;" er war ihr Metaphysiker. In der That sind seine ästhetischen Verdienste groß genug, um ihm in dieser Wissenschaft einen selbstständigen Platz zu sichern. Er hob die Einseitigkeit des subjectiven Kant'schen Standpunktes auf und machte zuerst die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbstständigkeit geltend. In seinen Aufsätzen: „über die tragische Kunst," „über das Erhabene," „Anmuth und Würde" entwickelt er dieselben Ideen, die er mit dichterischer Prägnanz in seiner Lyrik ausspricht. Hier strebt er mit einer platonischen Begeisterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Versöhnung von Wissenschaft und Kunst; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der anderen durch Adoption angehört, indem sie ihre Existenz in der sinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurtheilende Geschmack aber soll diese Vermittelung zwischen Sinnlichkeit und Geist übernehmen, Anschauungen zu Ideen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in seiner „ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts" der Schönheit wieder einen pädagogischen Zweck unterzuschieben scheint, so verschwindet dieser Schein alsbald, indem gerade diese Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menschheit selbst entwickelt. Von einzelnen Theilen der Poetik kamen Schiller's Bestrebungen am meisten der Tragödie zugute, indem er sich mit Vorliebe der Begriffsbestimmung des Pathetischen und Erhabenen hingab. Seine Unterscheidung zwischen „naiver" und „sentimentaler" Dichtungsweise hat mehr einen literarhistorischen, als philosophischen Werth. Goethe dagegen, der Naturalist, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beschäftigte sich mehr mit Kunstbetrachtung und zeigte hierbei dasselbe intuitive Genie, das seiner Naturerscheinung einen so bedeutenden Werth gegeben hat. In seinen „Propyläen," in seinen „Schriften über Kunst und Alterthum" hat er sich vorzugsweise über bildende Kunst und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derselben ausgesprochen. Dagegen ent-

halten seine „Briefe,“ seine „Maximen,“ seine später veröffentlichten Gespräche eine Fülle jener sinnigen Reflexionen über die Poesie, wie sie aus einem mit ihren höchsten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteristische Vorliebe des Dichters für das Plastische und Epische zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klassischen Poetik die Maximen der Kunstbetrachtung und Offenbarungen ihrer technischen Geheimnisse hinzu.

Noch fehlte der klassischen Poetik ein wesentlicher Abschnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geist Jean Paul's war vor Allen berufen, diesen Abschnitt zu ergänzen. In seiner „Vorschule der Aesthetik,“ in welcher über das Wesen der Dichtkunst, besonders über den dichterischen Styl die geistreichsten und schlagensten Reflexionen enthalten sind, kamen auch zuerst der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen ästhetischen Recht. Vom Geiste der brittischen Humoristen genährt, in Deutschland selbst Meister und Muster dieses Styles, verschmolz Jean Paul Regel und Beispiele in seltenster Weise; er sprach humoristisch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit diesen Blitzen seines Genius erhellte er das ganze Wesen des Komischen in einer so schlagenden Weise, daß die späteren Aesthetiker sich nur an seine Erklärungen anschließen konnten. Zugleich sehen wir an Jean Paul am deutlichsten das Hervorgehen der klassischen Poetik aus einer praktischen Nöthigung, ihren innigen Zusammenhang mit der Produktion der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfniß, seine Schöpfungen, seine Dichtweise zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutschland keine ästhetische Richtschnur bestand. So trat er auf als Gesetzgeber für ein Gebiet, das er thatsächlich in Besitz genommen, und dessen Besitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unsere klassische Epoche den Eindruck literarischer Anfänge, so sehr man auch vom Gegentheil durchdrungen zu sein scheint; die Autoren gleichen jenen Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu vertheidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen

weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine literarhistorische überging. Das Princip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichte'schen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Aesthetik" (1829) und in seinem „Erwin" (2 Bde. 1815) als den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichte'schen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt," ist die künstlerische Ironie[1]). Diese Begriffsbestimmung Solger's, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, „gegenüber der göttlichen Idee;" bei den Romantikern ist sie nichtig gegenüber der Willkür des Künstlers, der muthwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es kein bindendes Gesetz giebt, weil das Genie, ein selbstsüchtiger Despot, nur seinen eigenen Launen folgt. Das war die Ironie, aus der die „Lucinde" hervorging und zugleich „die christliche Kunst," der Phantasus und die Shakespearomanie, die fromme Pfalzgräfin und das politische Wochenblatt, die Begeisterung für jede Reaction und die Reaction gegen jede Begeisterung; es war die Ironie, die aus dem „Athenäum" und der „Europa" der beiden Schlegel orakelte und zuletzt die Welt- und Literaturgeschichte zu einer Apotheose des Katholicismus verfälschte. Doch auch hier war die Vereinigung zwischen Theorie und Praxis unverkennbar; auch diese ästhetische Gesetzgebung sollte eine thatsächliche Umwälzung der Literatur zu rechtlicher Geltung bringen. Ihre Verdienste bestehn theils darin, daß sie der deutschen Lyrik den Kreis der romanischen Dichtformen eroberte und auf die orientalischen hinwies, daß sie Shakespeare und Calderon lebensfähig auf die deutsche Bühne ver-

[1]) Solger, Vorlesungen über Aesthetik S. 125.

pflanzte und daraus fruchtbare Gesichtspunkte für die Entwickelung des deutschen Drama's gewann, die sie freilich in der eigenen Praxis mißverstand oder verleugnete, theils in der Geltendmachung eines volksthümlichen Princips, gegenüber der antiken Richtung der Klassiker, wenngleich diese Volksthümlichkeit eine verkehrte war, indem sie auf mittelalterlichen Voraussetzungen beruhte. Tieck's „dramaturgische Blätter" und August Wilhelm Schlegel's „Vorlesungen über dramatische Kunst" sind die Epochemachenden Werke der romantischen Poetik.

Die ästhetische Wissenschaft selbst wurde von den Koryphäen der Philosophie, Schelling und Hegel, weiter entwickelt. Der Standpunkt Schelling's, die intellectuelle Anschauung, mußte für die Philosophie der Kunst sehr fruchtbar werden; in der That fand er in ihr das allgemeine Organon der Philosophie und den Schlußstein des ganzen Gewölbes[1]). Die Natur ist zweckmäßig, ohne zweckmäßig hervorgebracht zu sein; in der Kunst ist nicht nur das Produkt, sondern auch die Produktion zweckmäßig, ohne das Bewußtlose, den inneren bewältigenden Drang, die Macht des Genius auszuschließen. Er nennt die Kunst „die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt;" das Dichtungsvermögen aber, „die Einbildungskraft und die idealische Welt der Kunst die höchste Potenz der produktiven Anschauung." Ueber das Verhältniß der Kunst zur Natur spricht er sich in seiner vortrefflichen Rede[2]) dahin aus, daß nicht die todte Reproduktion der Natur das Wesen der Kunst sein könne, sondern das Produciren der Idee, welche in der Natur sich darstelle. Die höchste Stellung, welche Schelling der Kunst einräumte, wurde ihr zwar von Hegel nicht zuerkannt; aber dieser gründliche, systematische Denker, der nicht blos alle Wissenschaften in ein großes System vereinigte, sondern auch jede einzelne wieder mit seltenem Talent architektonisch ausbaute, gab auch das erste Lehrgebäude der „Aesthetik," mit vorzüglicher Berücksichtigung der historischen Entwickelung der Kunst und mit scharfer Begriffsstimmung der einzelnen Künste. Die Poetik

---

[1]) Schelling, System des transscendentalen Idealismus S. 19.

[2]) Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. Schelling's gesammelte Schriften. I. S. 342—396.

Hegel's, der letzte Theil seiner „Aesthetik," ist reich an den gediegensten Entwickelungen und trefflichen, lange nicht genug beachteten Winken. Er hat die Stellung der Poesie zum Zeitgeiste meisterhaft entwickelt und damit einer modernen Dichtung die Bahn freigelassen; er hat die Bedeutung der von vielen Kunstrichtern gering geachteten Richtung Schiller's und seines dramatischen Pathos schlagend gewürdigt, er hat sich gegen den Dilettantismus und eine eben so schaale wie forcirte Volkspoesie erklärt. Gerade nach dieser praktischen Seite hin ist er von Vischer nicht erreicht worden, der von einer ästhetischen Feinschmeckerei auf dem Gebiete der Poesie nicht freizusprechen ist und der modernen Dichtung in seiner Poetik keine erhebenden Ziele zu stecken verstand. Dies hindert indeß keineswegs, seine umfangreiche „Aesthetik" für das überaus verdienstliche Hauptwerk der Neuzeit zu erklären, das ebenso ausgezeichnet ist durch großartige Architektonik und spekulative Phantasie, wie durch geistvolle und lebendige Kritik. Seine Lehre vom Schönen im Widerstreit seiner Momente, von der einseitigen Existenz des Schönen, dem Naturschönen und der Phantasie, deren höhere Einheit die Kunst ist, sind bahnbrechende Thaten der neueren ästhetischen Forschung. Der Raum verstattet uns nicht, auf Weiße's Aesthetik, auf Ruge's Verdienste um die Entwickelung des Komischen, auf des geistvollen Rosenkranz „Aesthetik des Häßlichen" und „Geschichte der Poesie," auf Kuno Fischer's schwunghafte, platonisirende „Diotima," die Idee des Schönen, die er als Weltbegriff im Zusammenhang mit den Ideen der Religion und Sittlichkeit auffaßte, auf Rötscher's Untersuchungen über die dramatische Poesie, auf Moritz Carrière's geistvolle Winke über Dichtkunst, auf Schopenhauer's geniale Auffassung der Kunst, besonders der Musik, auf Frauenstädt's „ästhetische Fragen," auf Fechner's, Lotze's, Hermann's u. a. ästhetische Schriften näher einzugehen; ebensowenig können wir die kritische Entwickelung der neueren Literatur, welche die Produktion nach Art der klassischen und romantischen begleitete, von Heine und Börne ab durch die jungdeutsche Reformpoetik Gutzkow's, Laube's, Mundt's, Kühne's, Jung's, durch die protestantische Gesinnungskritik „der Halleschen Jahrbücher," welche die politische Lyrik ebenso formulirten, wie einst

das „Athenäum“ die christliche Kunst, bis zu den tonangebenden Organen der Gegenwart verfolgen. Aber diese Poetik selbst wird Zeugniß dafür ablegen, daß diese reiche Entwickelung für sie keine verlorene ist; sie wird ihre Resultate zusammenfassen und die Summe derselben durch die Einsichten zu vermehren suchen, die dem Verfasser aus dem eingehenden Studium der Dichtwerke aller Zeiten und aus den Anregungen der eigenen Production zuströmten.

Erste Abtheilung.

Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erstes Hauptstück.

Die Poesie im System der Künste.

Erster Abschnitt.

Das Schöne und die Kunst.

Der Verstand, der die Welt der Erscheinung in ihrem Zusammenhang zu erkennen sucht, sieht sich alsbald in die unendliche Kette von Ursache und Wirkung verstrickt. Jede Ursache hat Wirkung und ist selbst die Wirkung einer vorausgehenden Ursache. Der Verstand kann seine Untersuchungen nur willkürlich abbrechen oder beschränken, wenn er, an dieser Kette fortlaufend, zur Ruhe kommen will. Ebenso unbefriedigend sind die rastlosen Strebungen des Willens, welcher die Welt sich anzueignen sucht:

In der Begierde such' ich nach Genuß
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Unerfüllt bleibt die Mehrzahl der Wünsche, welche das Herz bewegen; der erfüllte Wunsch zeigt sich oft der Erfüllung unwerth, und der erreichte Zweck weist über sich selbst nach einem andern fernern Ziele hinaus. Nur wenn wir uns von jener Erkenntnißweise, von dieser blinden Macht der Triebe losreißen, nur wenn wir die Dinge unabhängig von unserm Wollen und von ihrem Zusammenhange mit andern Dingen betrachten, öffnet sich uns die reine Welt der Ideeen, in der wir das einzelne Object in seiner ewigen Bedeutung erfassen und ebenso selbst als einzelnes Subject mit den Augen des ewigen Geistes sehn. Diese Anschauungsweise nennt Plato

Enthusiasmus, Spinoza ein Sehen sub specie aeternitatis, Schelling intellectuelle Anschauung, Schopenhauer die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes; es ist die Anschauung des Denkers, der das ewige Gesetz in der Erscheinung findet, die Anschauung des Künstlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee wiederschaut, die in ihm selbst lebt. Dennoch ist zwischen der Anschauung Beider noch ein wesentlicher Unterschied. Dem interesselosen Denker verschwindet alsbald die einzelne Erscheinung in der Idee; er erkennt und sucht nur das Wesen in der zufälligen Form; dem Künstler aber ist die einzelne Erscheinung selbst Idee; er braucht nicht über sie hinauszugehn; die Idee ist individuell lebendig, die Erscheinung unmittelbare Gegenwart der Idee. Dies ist die Offenbarung des Schönen. Das Schöne ist also Idee und nicht der Welt des Endlichen und Zufälligen angehörig. Erst wenn wir uns über das eitle Reich der Zwecke und des verstandesmäßigen Zusammenhanges erhoben haben in eine Welt, wo uns unmittelbar der Strahl des Göttlichen berührt, erreichen wir das Reich der Ideen und der Schönheit. Die Schönheit ist daher auch dem zufälligen Belieben entnommen; jeder gemeine, materielle Reiz ist ihr fremd; die Nachahmung des Wirklichen gehört nicht in ihr Gebiet; sie ist allgemein gültig, wesentlich in ihren Bestimmungen und gefällt mit Nothwendigkeit und ohne besonderes Interesse.

Doch die Idee des Schönen ist und bleibt anschaulich; und gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne vom Wahren und Guten. Das Reich der Wahrheit ist das Reich des Denkens; wahr ist der Gedanke, der sich als wirklich und vernünftig legitimiren kann. Diese Beweisführung bedarf aber eines methodischen Ganges, der die Anschaulichkeit ausschließt. Dennoch sehn wir, daß große Denker, wie Schelling, die Kunst für das höchste Organon der Philosophie erklären und gleichsam ihr Gedankengebäude mit der Kuppel des Schönen überwölben, daß große Dichter, wie Schiller, es als Problem der Zukunft hinstellen, die der Schönheit zugereifte Wissenschaft zum Kunstwerk zu adeln, und begeistert ausrufen:

> Was wir als Schönheit hier empfunden,
> Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Unleugbar groß ist die Verwandtschaft des Wahren und Schönen,

mag man nun das Schöne als ein Moment im Entwickelungsgange der Erkenntniß ansehn oder auf ihrem Gipfel die Anschauung des Schönen zum Vorbilde machen für die Anschauung des Wahren. Dennoch ist das Interesse der Wahrheit ein anderes, als das der Schönheit, das Interesse der Wissenschaft ein anderes, als das der Kunst. Dem Denker gilt das einzelne anschauliche Object nichts; er strebt darnach, das innere Gesetz der Dinge zu erfassen. Ihm gilt nur der Gedanke, der Begriff des Gegenstandes; er verwandelt das Sinnliche in ein Gedachtes. Dem Künstler aber gilt das einzelne Object in seiner unmittelbaren Sinnlichkeit alles, indem die Idee des Schönen nur in ihm lebendig ist. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß die sinnliche Anschauung des Schönen auch eine im Geiste wiedergeborne sein kann, wie es z. B. in der Poesie der Fall ist, oder daß die Gedankenwelt der künstlerischen Behandlung den reichsten Stoff giebt; doch dann muß der Gedanke die sinnliche Hülle borgen und die Wahrheit in der Schönheit aufgehn.

Aehnlich verhält sich die Idee des Guten zur Idee des Schönen, die der platonischen, ja der hellenischen Weltanschauung überhaupt in Eins zerflossen (καλὸν κἀγαθὸν). Doch das Gute erstrebt erst jene Harmonie, die im Wesen des Schönen liegt. Der Standpunkt des Guten ist die Forderung, der Standpunkt des Schönen die Vollendung. Das Gute *soll* die Welt überwinden, das Schöne hat sie überwunden. Nun wird sich zwar auch das Gute in seiner rastlosen Arbeit verwirklichen, die Harmonie erreichen, die es erstrebt, und dann scheint es mit dem Schönen zusammen zu fallen; aber das Gute ruht nicht aus in der errungenen Versöhnung; es liegt in seinem Wesen, darüber hinauszugehn, in neuer Arbeit nach neuen Zielen zu ringen. Im Guten erklärt sich das Soll für permanent, das im Schönen ein für alle Mal aufgehoben ist. Im Guten ringt der Wille ewig mit dem Stoff; im Schönen scheint die Idee aus dem verklärten Stoff heraus. Das Gute kann Inhalt des Schönen sein; dann gilt es aber nicht, weil es gut, sondern weil es schön ist. Nimmt es an und für sich eine selbstständige Geltung in Anspruch: so wird das Schöne durch den praktischen Zweck, das moralische Sollen, die Absichtlichkeit zerstört. Im Reiche der „schönen Sittlichkeit," das in Hellas verwirklicht schien,

das vielen Denkern und Dichtern als Ideal vorschwebt, ist daher nicht das Schöne im Guten, sondern das Gute, dem stets ein unerquicklicher Rest bleibt, im Schönen aufgehoben.

Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. Dieser vollkommene Zusammenschluß der Idee und ihres Bildes macht das Wesen der Schönheit aus. Hier kommt das Einzelne zum ersten Male zu seinem vollen Rechte. Die Idee des Guten und Wahren triumphirt nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Der Gedanke verlangt, daß das Einzelne sich auflöse in's Allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem Allgemeinen opfere. Das Schöne erst giebt dem Einzelnen die volle Kraft und Weihe der Eigenthümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee. Wie wir später sehn werden, ist auch der Geist des Künstlers, der es producirt, der Genius, die Spitze der geistigen Einzelnheit, das Einzelne als Einziges. Darum auch konnte Plato von der Liebe sprechen, mit der wir das Schöne erfassen; denn wir lieben immer nur das Einzelne, in welchem wir das Urbild der Seele schauen.

Doch die einzelne Erscheinung in ihrer Stoffschwere kann das Schöne nicht spiegeln: hier würde wieder die Welt der Zufälligkeit das Ideal vernichten. Der sinnliche Stoff muß im Feuer der Idee verzehrt sein, nichts übrig bleiben, als ein über ihm schwebender sinnlicher Schein, als die reine Form. Schiller sagt: „Das Kunstgeheimniß des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ Die Idee wird Gestalt, die Gestalt Idee — das ist das Wesen des Schönen.

Doch die Idee des Schönen ist nicht starr und bewegungslos; sie ist kein todter Begriff! Lebendig und schöpferisch erträgt sie in sich den Widerspruch, den Kampf, läßt die Dissonanzen frei gewähren und rettet doch ihre ewige Harmonie. Die Idee ist Thätigkeit und Bewegung — das Schöne in seiner Bewegung ist Anmuth. Man darf die Anmuth nicht mit Lessing und Schiller auf die menschliche Schönheit beschränken, wenn sie sich auch hier am klarsten ankündigt in jenen sympathetischen Bewegungen, welche unwillkürlich die willkürlichen begleiten; überall dämmert die Anmuth empor, wo die Linien der Schönheit, von starrer Gebundenheit befreit, zu

erzittern beginnen. Am schlagendsten und schönsten hat Schelling in seiner Rede: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" das Wesen der Anmuth ausgesprochen, wo er sie historisch als eine Entwickelungsstufe der Kunst darstellt: „Im Beginn erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in Einem Geschöpf zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an, in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Blüthe und Reife, wo das reine Gefäß vollendet dasteht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröthe, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an: noch ist sie nicht da, aber Alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfange. Die starren Umrisse schmelzen und mildern sich in sanfte. Ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch Allen empfindbare Wesen ist es, was die Sprache der Griechen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmuth bezeichnet."

Wir haben gesehn, daß die Schönheit die Einheit der Idee und des Bildes, ihre vollkommene Harmonie ist. Diese Harmonie aber wird aufgelöst, nicht zerstört; die Idee sprengt mit triumphirender Gewalt das Band dieser Einheit; sie greift über das Bild hinaus; sie erhebt sich über die Gestalt — und das ist das Wesen des Erhabenen[1]). Doch auch diese kühne Ausweichung muß zur

[1]) Zeising und Carrière erklären sich gegen diese zuerst von Vischer aufgestellte Theorie des Erhabenen. Zeising nennt das Erhabene dasjenige Schöne, welches durch seine Größe die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt, welche uns auf unmittelbarem und positivem Wege in's Gebiet des Absoluten hinüberführt. Für Carrière ist erhaben dasjenige Schöne, welches nicht sowohl durch die Anmuth als durch die Größe der Form auf uns wirkt, welches zunächst von Seiten der in ihm walten-

Harmonie zurückkehren, die dann um so vollkommener ist, da sie den Widerspruch überwunden in sich aufgenommen. In diesem Erheben liegt zugleich eine Thätigkeit! Je plötzlicher es stattfindet, desto imposanter ist seine Wirkung, desto rascher scheint die Schranke der Gestalt zerbrochen. Daß sie dies aber in Wahrheit nicht ist, daß die Form gleichsam gewaltig ausgedehnt, aber doch nicht formlos wird: das ist das Geheimniß des Erhabenen. Die Elasticität des Schönen wird durch das Erhabene am meisten angestrengt, aber nicht gebrochen. Das reine Schauen, das uns dem Schönen gegenüber erquickte, wird durch das Erhabene *erschwert*, indem es uns gewaltsam aus seiner Sphäre reißt. Ueberlegene oder ungeahnte Kräfte, furchtbare Gewalten aus dem Reiche der Natur und des Geistes stürmen auf uns ein und drohen mit ihrer unendlichen Macht den schauenden Geist zu erdrücken. Er fühlt sich nicht mehr als das reine, denkende und schauende Wesen; er fühlt sich auf einmal in seiner Endlichkeit. Aber daß er doch wieder mit kühnem Kampfe über alle diese Störungen triumphirt und sich durch diesen Triumph doppelt über sein persönliches, endliches Sein in das Reich der reinen Anschauung erhebt: das läßt die ästhetische Wirkung des Erhabenen, des kämpfenden Schönen, größer erscheinen, als die der ruhigen und kampflosen Schönheit. Neben dieser Unendlichkeit des sinnlich Erhabenen, des Raumes, der Zeit, der Kraft, welche die in der Natur schlummernde Idee zu solcher überraschenden Mächtigkeit erhebt, daß der Geist sich ihr gegenüber erst klein fühlt, um sich dann groß zu fühlen, einer Erhabenheit, der in der sittlichen Welt der Naturkraft des Bösen entspricht, giebt es auch eine positive sittliche Erhabenheit, der Kampf und das Opfer für die Idee mit Aufgabe der sinnlichen Lebensgüter. Dies ist die Erhabenheit der Helden und Märtyrer der Menschheit, die für ihre Ueberzeugung

---

den Macht oder Ausdehnung sich darstellt. Um dies zu können, muß es sich selber über das Gewöhnliche erheben, das herkömmliche Maß der Dinge, aber nicht sein eigenes überschreiten, weil Maßlosigkeit niemals das Zeichen selbstherrlicher Kraft ist, die sich am Maßgeben bewährt.

Das Erhabene muß uns mit einer Größe umgeben, *der wir nicht gewachsen sind*, sagt *Goethe*, während *Winckelmann* behauptet, durch die Einheit und Einfalt werde alle Schönheit erhaben.

stritten, duldeten und starben, eines Regulus, der für die Pflicht sich opfert, eines Cato, der für das Ideal seiner Republik in den freiwilligen Tod geht. Hier theilen wir die Erhebung der Helden über das Vergängliche und dringen durch die Schauer der Wehmuth, die letzte Verklärung der geopferten Sinnlichkeit, zu dem frohlockenden Triumphe des freien Geistes hindurch. Ebenso erhaben ist die Leidenschaft, mag sie nun die welthistorische der Cäsaren und Napoleone sein, die, während sie dem eigenen großen Triebe folgen, nur Organe des Weltgeistes sind, oder mag sie den Dolch eines Macbeth und Othello schwingen und uns durch die furchtbare That erschrecken. In der Leidenschaft vereinigt sich das sinnlich und sittlich Erhabene: es ist die aller Banden spottende Naturkraft und zugleich die höchste imponirende Energie des Wollens. Darum machen auch jene Zeitalter der Geschichte, in denen die Leidenschaft herrscht, die Revolutionen der Menschheit, einen erhabenen Eindruck. Vor allem aber ist erhaben eine Weltanschauung, für welche das Göttliche eine über die Welt übergreifende Macht ist. Deshalb bietet die hebräische Poesie die reichsten Beispiele für das Erhabene. Es ist ebenso einseitig, das Erhabene auf die Natur, wie auf die Welt des Geistes beschränken zu wollen. Da das Erhabene wesentlich in einem Hinausgehn über das gewohnte Maß besteht, so ist es zugleich dunkel, denn dunkel ist alles Unmeßbare. Bis zur Gestaltlosigkeit erscheinende Umrisse sind ihm eigen. So sagt Hiob, als er sein Nachtgesicht erzählt: „Es stand ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörte eine Stimme: „wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott!“ Gerade die Dunkelheit ruft hier die Wirkung des Erhabenen hervor. Es liebt die Andeutung, die Kürze, die sinnliche Abbreviatur. Die Idee überflügelt das Bild. Es ist erhaben, daß Jupiter's Augenbrauen den Olymp bewegen — erhaben, daß die Gottheit nicht hinter dem Feuer, nicht hinter dem Donner, nicht hinter dem Sturmwinde kommt, sondern im linden, leisen Wehen. Je mehr das Bild sich verkleinert, desto mehr wächst der Gedanke. Auch in der Abbreviatur des Ausdrucks, in der Concentration und Kürze der Rede kann aus demselben Grunde eine imponirende Erhabenheit liegen. Wir erinnern nur an das: „Moi“ aus „Medea,“ an das:

„Soyons amis, Cinna,“ bei Corneille, an das: „Jeder Zoll ein König“ des wahnsinnigen Lear.

Das Erhabene wird zum Tragischen, wenn ein Held im Kampfe mit der Weltordnung und dem Weltgesetze untergeht. Schon im Allgemeinen ist der Untergang alles Hervorragenden, der Macht, der Herrschaft, der Schönheit, des Glückes, durch das Naturgesetz, durch die blinde Macht des Zufalls tragisch. Eine solche Tragödie ist „das Loos des Schönen,“ Max unter den Hufen der Pferde. Diese blinde Macht ist der Neid der Götter, vor welchem Solon warnt, und vor welchem Polykrates zittert. Hier ist noch kein Handeln, keine gewußte, gewollte Ueberhebung! Anders, wenn der Wille handelnd eingreift in die Welt, sich zur That entschließt, wenn die Leidenschaft in dämonischer Kraft nach ihren Zielen ringt! Jede That wird zur Schuld; denn sie stört sowohl den Zusammenhang des Bestehenden, das sich gegen sie wendet, als sie auch, als die That eines bestimmten Charakters, mit dem Fluche seiner Einseitigkeit behaftet ist.

Im Erhabenen sehn wir den Widerstreit der beiden Momente des Schönen so gestaltet, daß die Idee das Bild überflügelt und in Schatten stellt. Die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichtes verlangt nothwendig, daß auch umgekehrt die Erscheinung, das Bild, die Idee überflügle und sich auf Unkosten der letzteren zu behaupten suche. So wenig in jener Form das Bild verschwand: so wenig verschwindet hier die Idee. Dort war das Bild zum sinnlichen Zeichen herabgedrückt; aber dies Zeichen genügte, um die erhaben aufschwebende Idee in der Welt des Schönen festzuhalten; hier schimmert die Idee durch die in aller Breite und Fülle behaglich ausgedehnte Erscheinungswelt hindurch, und gerade ihr Schimmer giebt diesem Standpunkte die echte Freudigkeit. Das umgekehrte Erhabene nun ist das Komische. Das Komische als die Ueberhebung der Erscheinung ist vorzugsweise sinnlich; jeder Stufe des Erhabenen stellt es eine Gegenstufe gegenüber. Rückt es dieselbe dicht und plötzlich an jene heran — so entsteht der Contrast. Das Erhabene betont das Allgemeine, das Komische das Einzelne; dort verschwindet die Welt in der Gottheit, hier die Gottheit in der Welt; aber diese Welt selbst ist nur ein freies

Spiel des Komischen, dem seine eigene Willkür, das eigene Wohlsein und Wohlseinlassen über Alles geht. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. Das Erhabene kann unmittelbar komisch werden: das Heilige einer früheren Welt kann der Aufklärung einer späteren in einem komischen Lichte erscheinen. Das Komische fixirt sich in der Posse, im komischen Typus, in der burlesken Gestalt. In der Welt des Geistes aber wird es zum Witz, der „fragmentarischen Genialität," dem vorüberfliehenden Blitz des Komischen, der, indem er entlegene Vorstellungen gesellt, den Widerspruch in der Welt der Erscheinung schlagend hervorhebt. Der Humor aber erfüllt die ganze Persönlichkeit; im Humor wird der komische Proceß zum absoluten, sein Wesen ist die Wehmuth über den gebrochenen Schein der Idee in der Welt, über den ewigen Widerspruch zwischen Göttlichem und Irdischem, Geist und Natur; aber er mißt das erstere mit dem zweiten. Die ganze Welt der Sinnlichkeit, alle Contraste des Witzes und der Phantasie, den höchsten Farben- und Gestaltenreichthum erschöpft er, um die Idee damit zu messen, die aber erhaben immer über dies Maß hinausgreift. Darum ist in seinem Lachen „Schmerz und Größe," und er führt die lachende Thräne im Wappen. Aus diesem ganzen Widerstreite der kämpfenden Schönheit, diesem Fliehen und Suchen der Idee und des Bildes stellt sich zuletzt die reine Schönheit wieder her, bereichert durch diesen Kampf, den sie als wesentlich in sich selbst aufgenommen.

Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erscheinung? Das bewußtlose Dasein der Idee ist die Natur, das bewußte der Geist. Auch das Schöne schlummert in der Natur und erwacht im Geiste. Natur und Geschichte ist die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geschichte hindurch. Aber nur selten entbindet es hier der Zufall in seiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit Fremdartigem verbunden harrt es des erlösenden Geistes. Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen findet, ist die Phantasie. In der productiven Phantasie lebt die Idee in ihrer Reinheit, und durch sie wird das stoffartig Schöne zum Ideal geläutert. Doch dies Bild der reinen Schönheit ist nur ein

innerliches. Die Phantasie hat das Naturschöne zerstört, aber nur, um es schöner wieder aufzubauen. Das innere Bild bedarf derselben äußeren Wirklichkeit, wie das Naturschöne. Dazu aber gehört der sinnliche Stoff, in den es die Phantasie hineinarbeitet. Diese Einheit des Naturschönen und der Phantasie ist die Kunst; sie ist die Thätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Thätigkeit des Künstlers ist theoretisch und praktisch zugleich. Die Idee lebt und entfaltet sich zuerst im Gemüthe des Künstlers, und dann schließt sie sich wieder im Kunstwerk zusammen. Der Genius ist die innere, das Kunstwerk die äußere Offenbarung der Idee; das künstlerische Schaffen, welches höchste Begeisterung und Besonnenheit in sich vereinigt, die Verwandlung der inneren Offenbarung in die äußere. Diese Verwandlung ist ihrem Wesen nach eine nicht analysirbare Transsubstantiation; ihre äußere Form ist die künstlerische Technik. Die Kunst gliedert sich nun in Künste, die alles beherrschende Seele des ganzen Kreises bleibt die Poesie, die ebenso gegenwärtig ist in jeder einzelnen Kunst. wie sie dieselben in ihrem eigenen Reiche wiederholt. Um so mehr bedarf es scharfer Grenzbestimmungen dieses Reiches, damit die Poesie nicht in ihrer scheinbaren Allgegenwart ihr eigenstes Wesen verflüchtige.

Zweiter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

Wir haben gesehn, daß die Kunst dem inneren Ideal eine sinnliche Gegenwart schaffen, das Kunstwerk sich als Einzelnes in einem bestimmten Stoffe darstellen muß. In der That bezwingt die Architektur den todten Stein zu harmonischer Gestalt; die Plastik arbeitet aus Marmor und Erz die schönsten Formen des Göttlichen heraus; die Malerei zaubert auf die Wand oder die Leinwand mittelst der Farbe Gestalt und Leben und überwindet die Fläche, indem sie den Schein aller Dimensionen über sie hinhaucht. Wo aber ist der Stoff, das Material der Dichtkunst? Wo ist

die sinnliche Gegenwart des dichterischen Gebildes? Die in der Vorstellung wiedergespiegelte Sinnlichkeit ist das Material der Dichtkunst. Die Einbildungskraft ist gleichsam die Erinnerung der ganzen äußeren Welt, die in die Seele aufgenommene Stoffwelt. Diese sinnliche Vorstellung ist Material, wenn auch vergeistigtes. Wie draußen, sind auch in der Seele die Erscheinungen bunt zusammengewürfelt und aufgehäuft; wo das Schöne darin erscheint, schimmert es, selbst zufällig, durch eine Welt der Zufälligkeit hindurch. Diese Welt der Vorstellungen ist daher eben so gut wie Stein, Marmor und Erz, wie Farbe und Leinwand, ein Stoff der Kunst. Aber er ist der reichste, wie wir gleich hinzusetzen können. Er hat keine Erdschwere, wie jene unmittelbar sinnlichen Stoffe, welche durch ihre ganze Beschaffenheit die Thätigkeit des Künstlers in engere Kreise bannen. Er ist ihr am verwandtesten; denn der Künstler schafft nur durch die gesteigerte Kraft und Intensität der Vorstellung und Anschauung welche für die Poesie zugleich das Material seiner Kunst bildet. Die allgemeine Phantasie also, die sich passiv und empfangend verhält, ist der Stoff, in welchen der Dichter sein Kunstwerk überträgt, in dem er es aufbaut. Wohl weckt in dieser Phantasie schon das Gedächtniß die schlummernden Bilder; aber nur in zufälliger Reihe oder an der Kette des Verstandes. Die schaffende Phantasie aber weckt in der empfangenden die Bilder nach dem Gesetze des Schönen; sie greift nur diejenigen Tasten zusammen, die einen harmonischen Akkord geben, und läßt die dazwischen liegenden in ihrem Schlummer verharren. Daß der Stoff todt, roh sei, der Bildung gewärtig, bewährt sich auch hier wie bei den anderen Künsten; denn die Einbildungskraft ist, dem Dichter gegenüber, ein leeres Blatt, auf das er schreibt. Die empfangende Phantasie ist eine camera obscura; die schaffende führt die wechselnden Bildern an ihr vorüber. Wohl bedarf jede andere Kunst ebenfalls der aufnehmenden Phantasie[1]); aber das Kunstgebilde, das sie schafft, steht selbstständig zwischen dem Schaffen-

[1]) „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimniß des Künstlers." (Wilhelm von Humboldt, Werke Bd. 4. S. 19.)

den und Empfangenden; das Kunstgebilde des Dichters wird aus der Phantasie heraus und in die Phantasie hineingebaut. Die einzige Vermittlerin des geistigen Verkehrs, die Sprache, kann hier auch nur die schaffende und empfangende Phantasie vermitteln. Die Sprache aber ist auch das Organ und Vehikel des gewöhnlichen Bewußtseins. Wie sich daher die dichterische Vorstellung von der gewöhnlichen unterscheidet: so die dichterische Sprache von der gewöhnlichen. Das Wort bezeichnet den Begriff und ruft das Bild hervor. Der erstere ist von selbst ausgeschlossen, da wir uns nicht im Reiche des Begriffes, sondern im Reiche der Vorstellung bewegen; auf dem zweiten nur beruht die Macht der Poesie. Doch das dichterische Bild ist die idealisirte Vorstellung, und nur das idealisirte Wort kann dies Bild erwecken. Je geistiger der Stoff, das ganze Reich der Poesie ist: desto sinnlicher muß ihr Vehikel, das Wort, sein. Die künstlerische Idealität des Wortes ist seine Sinnlichkeit; das dichterische Wort muß eine concentrirte Sinnlichkeit athmen. Die Sprache hat ihre Malerei, ihre Musik, und nur durch sie wirkt die Dichtkunst. Das Malerische der Sprache beruht auf einer Wahl und Zusammenstellung der Worte, durch welche das Bild in klaren Umrissen, in farbenprächtiger Fülle wie mit einem Zauberschlage vor der Seele steht. Welche Magie, welchen Duft schon das einzelne Wort haben kann: das zeigen hundert Beispiele aller großen Dichter. Das rechte Wort ist immer Offenbarung des Genius; kein Röhrenwerk pumpt es hervor. Die Musik der Sprache aber, durch welche die dichterische sich über die gewöhnliche erhebt, besteht nicht blos im Wohlklang, der Mißtönendes ausschließt; sie besteht im geregelten Gang der Sprache, deren Maß und Gewicht sich in tactmäßiger Folge geltend macht; sie besteht im wiederkehrenden Zusammenklang, der zugleich einschmeichelnd und befriedigend das Ohr gefangen nimmt. Erst in dieser geläuterten Gestalt wird die Sprache aus einem Medium des täglichen Verkehrs und des gemeinen Verständnisses die lebensvolle Trägerin des dichterischen Gedankens.

Die Sprache aber gerade ist es, welche der Dichtkunst das Uebergewicht über die anderen Künste verleiht in Bezug auf die Fülle und Tiefe des Inhaltes, den sie auszudrücken vermag. Dem

Dichter „gab ein Gott, zu sagen, was er leide." Dies Sagen erst entbindet die innerste Empfindung, und zwar mit jener Bestimmtheit, welche das Hin- und Herwogen der Töne vergeblich auszudrücken ringt; dies Sagen erst entfesselt die Zunge dem plastischen „Laokoon," dem sogar der Ausschrei des Schmerzes verwehrt ist, und entrollt eine bewegte, in ewigem Fortgang und Wechsel begriffene Welt, gegenüber dem unwandelbaren Augenblick, den der Pinsel des Malers auf die Leinwand gebannt hat. Freilich, die vermittelte Sinnlichkeit der Dichtkunst ist keine so frische und unmittelbar lebendige, wie die der anderen Künste, die ihr Bild in den greifbaren Stoff hinausstellen; sie steht an jener bedenklichen Grenze, wo die Region des Sinnlichen sich ganz in das geistige Gebiet zu verlieren scheint; aber darin, worin die Schwäche der Poesie besteht, besteht auch wieder ihre Stärke. Es ist falsch, daß die Wirkung der Kunst in geradem Verhältniß steht zur stoffartigen Sinnlichkeit der Erscheinung; sie steht vielmehr im umgekehrten Verhältniß zu ihr. Schon die Malerei, welche den bunten Schein auf die Fläche haucht, wirkt kräftiger als die Plastik, welche ihr Kunstwerk in raumerfüllender Körperlichkeit vor uns hinstellt. Eine gemalte Venus reizt ganz anders die Phantasie und selbst die Sinne, als eine gemeißelte, und die schlimmste stoffartige Wirkung des Sinnlichen übt das Phantasiegebild des Dichters aus. Gerade die starre Mitte des Körperlichen bricht abkühlend den heißen Erguß der Seele in die Seele, der Phantasie in die Phantasie. Jedes in die Sinnlichkeit hinausgestellte Kunstwerk isolirt zuerst den Beschauer vom Schöpfer, ehe es die Leitung der Phantasie wieder fortsetzt und das Ideal des einen auch in der Brust des anderen lebendig macht. Doch wo die Phantasie nur in und für die Phantasie malt und meißelt: da blitzt der elektrische Funken mit ungebrochener Kraft zündend hinüber.

Vom psychologischen Standpunkte aus könnte man noch erwähnen, daß die Wärme der empfangenden Phantasie um so mehr entbunden wird, je mehr sie selbst an der Thätigkeit des Schaffenden Theil nimmt, je mehr sie ihre eigene Productionskraft anstrengen muß. Das fertige Bild des Malers, des Bildhauers thut dies in weit geringerem Grade, als das Bild des Dichters, welches erst

in der angeregten, mitwirkenden Phantasie des Hörers wird. Es entwickelt gleichsam die gebundene Kraft der Phantasie im Anderen, die ihm nun entgegenkommt in feuriger Bewegung, und in ihrem inneren Erzittern das werdende Bild in sich abdrückt. So lebendig kann kein Maler die Erhabenheit Jehova's darstellen, wie der Dichter, welcher uns im Säuseln der Lüfte die kommende Gottheit erscheinen läßt. Die erregte Phantasie sucht sie im Feuer, im Donner, im Sturmwind, in allen gewaltigen Bildern der Natur; sie hat schon suchend all' ihre Kraft und Pracht entwickelt und nimmt nun das sanftere Bild um so lebhafter in sich auf. Wie furchtbar wirkt die Hinrichtung der Maria Stuart, wenn wir sie aus Leicester's Seele heraus empfinden; wie verstärkt die doppelte Spiegelung das Bild! Schon bei einer wirklichen Schilderung des schrecklichen Actes hätten dem Dichter ganz andere Hilfsquellen für sein innerliches Bild zu Gebote gestanden, als etwa dem Maler, der in Verlegenheit gewesen wäre, welchen Moment der Handlung er zu ihrer Darstellung hätte herausgreifen können! Doch der Dichter erhöht die Wirkung des Bildes, indem er nicht unmittelbar schildert, sondern die Schilderung in die Seele eines Mannes verlegt, der in innigen und wechselnden Herzensbeziehungen zur Fürstin steht, und durch dessen Zweizüngigkeit sie dem Tode verfällt. Doch auch diese Spiegelung genügt dem Dichter nicht; er macht Leicester nicht zum unmittelbaren Zuschauer der Hinrichtung; er läßt uns mit ihm das Schreckliche nur durch das mit der Handlung verbundene Geräusch errathen. Uud so erst erregt er in uns jene athemlose Spannung, in die das Herannahen des Furchtbaren das Gemüth versetzt, und läßt uns den ganzen Schmerz blitzartiger Vernichtung, den sein wirkliches Erscheinen, den die vollbrachte That hervorruft, mit durchfühlen. Die That des Macbeth, die Ermordung des Königs, ist am schrecklichsten in ihren vorausgehenden und nachfolgenden Spiegelungen. Der gespenstig drohende Dolch, die nachtwandelnde Königin, welche das Blut nur an ihre Hände träumt das versetzt unsere Phantasie erst in jene Stimmung, welche das äußerliche Geschehen nicht hätte erzeugen können. Diese große Wirkung des innerlichen Bildes der Dichtkunst beruht auf dem Wesen der menschlichen Einbildungskraft. So gewinnt die Poesie

durch diesen Aether der inneren Sinnlichkeit, wenn sie auch an Klarheit und Bestimmtheit der Zeichnung einbüßt, doch wieder an Macht über das Gemüth. Hierzu kommt, daß gerade diese Innerlichkeit sie befähigt, den ganzen und uneingeschränkten Reichthum der Idee zu entfalten, einen geistigen Inhalt, den in solcher Fülle keine andere Kunst in sich aufzunehmen vermag. Die Schönheiten der Natur, die Thaten der Geschichte, die Gedanken des Geistes, die unendliche Erscheinungswelt der Leidenschaften, alle Stimmungen des Gemüthes fallen in ihren Kreis; aber sie muß diesen ganzen Inhalt für die Anschauung innerlich verbildlichen und lebendig machen für die Empfindung. Der Duft der Empfindung muß über allen Bildern zittern, die sie entrollt. Unsere beiden größten Dichter, Schiller und Goethe, haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Schiller sagt: „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter," und Goethe: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter." Während man bei der Schiller'schen Erklärung blos an die Lyrik denkt oder selbst an die Musik denken kann, spricht Goethe klarer aus, wie es mit der Empfindung des Dichters steht. Denn in der That würde man fragen können, ob und wo z. B. in der beschaulichen Darstellung des Epos die Empfindung zu ihrem Rechte komme? Die hier gemeinte Empfindung des Dichters ist aber nicht blos das Gefühl der eigenen Seelenlage; sie ist das „lebendige Gefühl der Zustände," und dies soll sie auch hervorzaubern. Die Sonne der Poesie soll nicht blos das Memnonsbild beleuchten; sie soll es innerlich erzittern machen. Der Dichter muß die Welt in seine Empfindung aufgenommen haben, ehe er sie aus derselben herausgebiert. Ueber den plastisch festen Gestalten Homer's schwebt jene unbeschreibliche Klarheit und Heiterkeit, der jonische Himmel seiner Seele, der sich in allen Bildern spiegelt, die er schildert, der jedes Gemüth in einen gleichen Aether taucht. Ueber den so scharfen Charakteren Shakespeare's, die in der Bestimmtheit ihrer Züge bis zum Schroffen, Eckigen und Verzerrten fortgehn, über dieser so reich ausgemalten Welt des Handelns zittert jener Duft der Weh-

muth, welche diese Welt der Täuschung, des Scheins wie einen großen Traum anschaut, und über jeder Scene schwebt das unsichtbare Motto:

Wir sind solcher Stoff,
Wie der von Träumen, und dies kleine Leben
Umfängt ein Schlaf!

So intensiv empfindet freilich nur ein Genius! Er kann die Gestalt mit höchster Anschaulichkeit loslösen, die Charaktere und ihre Zwecke zu größter Selbstständigkeit befreien; aber was sie sind, sind sie nur durch die Kraft seiner Empfindung, welche die Seele dieser ganzen erschaffenen Welt ist.

In der That steht die Poesie in der Mitte des Universums und wirft, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nach allen Seiten ihre Strahlen in's Unendliche! Sie ist in diesem höchsten Sinne Weltseele, Centrum der schöpferischen Empfindung; im kleinsten Bilde, das sie schafft, ist das All gegenwärtig — und gerade hierin unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen, die nur Stücke aus dem All herausschneiden und selbst die eigene Seele nur stückweise geben. Die Poesie war, im Bunde mit der Musik, die erste Kunst und wird die letzte sein!

Es ist keine inhaltlose Phantasie, wenn Anastasius Grün behauptet, daß erst mit dem letzten Menschen der letzte Dichter von der Erde auswandern wird. In welche Bahnen auch die Menschheit getrieben werde, welche Interessen auch das Jahrhundert beherrschen mögen: das ist alles nur neuer und reicherer Stoff für den dichterischen Genius, der in die bunte Welt die eigene große Seele hineinschaut. Der Mensch bleibt ja ewig ihr Mittelpunkt, und erst mit dem Menschen stirbt die Poesie. Freilich bedarf es des großen Dichters, den nicht, wie die Scheinpoeten, die Aeußerlichkeiten einer neuen Kulturepoche blenden, daß sie sich mit ganzer Seele an ihre vergänglichen Interessen und Zwecke hingeben, sondern der den Faden der ewigen Entwickelung festhält, den die breite Prosa der Erscheinung nicht irrt, wenn sie auch gleich einer dichten, dumpfen Wolke niederregnet, sondern der gleichsam aus ihren zerrinnenden Tropfen mit dem Strahle der ewigen Idee den Regenbogen der Schönheit aufbaut!

Diese weitere Auffassung der Poesie, als der Seele der Welt und deshalb auch der Seele jeder Kunst, als der Idee selbst in ihrem ganzen Reichthum, wie sie ein großes Gemüth anschaut und darstellt, möge jetzt wieder dem engeren Begriff der Dichtkunst weichen, wie ihn vorher dieser Abschnitt entwickelt, und dessen weitere Ausführung in allen seinen Bestimmungen erst unser ganzes Werk geben kann. Hiernach ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen mit, in der Phantasie und für dieselbe darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr, die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut.

Dritter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Malerei.

Als Kunst erscheint die Poesie neben den andern Künsten, und es gilt zu bestimmen, was sie von jenen aufnimmt, und wie sie sich von ihnen sondert. Jean Paul erklärt sich zwar gegen den Parallelismus der Darstellung, aus welchem man nichts lernen könne[1]); doch er faßt dies zu äußerlich. Jede Bestimmung ist nach Spinoza eine Negation; aber auch umgekehrt jede Negation eine Bestimmung. Das Reich existirt nur durch seine Grenze, und

[1]) Vorschule der Aesthetik. S. 18 spricht er von den verschiedenen Wegen der neuen Aesthetiker, nichts zu sagen: „der erste ist der des Parallelismns, auf welchem Reinhold, Schiller und Andere ebenso oft auch Systeme darstellen; man hält nämlich den Gegenstand, anstatt ihn absolut zu construiren, an irgend einen zweiten (in unserem Falle Dichtkunst etwa an Philosophie oder an bildende und zeichnende Künste) und vergleicht willkürliche Merkmale so unnütz hin und her, als es z. B. sein würde, wenn man von der Tanzkunst durch die Vergleichung mit der Fechtkunst einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene bewege sich mehr in krummen, diese in geraden Linien, jene für, diese gegen einen Menschen."

der Nachweis der Schranke gehört zum Nachweis des Wesens. Außerdem spielen in die Poesie als die vollkommenste Kunst die anderen so hinein, daß ihr eigenes Wesen am meisten durch die Erkenntniß aufgehellt wird, was ihr mit ihnen gemeinsam ist, und wodurch sie sich von ihnen unterscheidet. Daß hier der analytische Gang die schlagensten positiven Resultate ergiebt, hat wohl am klarsten Lessing in seinem „Laokoon" bewiesen, dessen Grundsätze für das Verhältniß der Poesie und Malerei noch für den heutigen Tag maßgebend erscheinen müssen.

Die Malerei mag hier die anderen bildenden Künste überhaupt vertreten, da sie gerade in den wesentlichen Vergleichungspunkten mit ihnen übereinstimmt und für sie gesetzt werden kann. Der Maler giebt dem geistigen Bild durch Linien und Farben eine sinnliche Wirklichkeit auf der Fläche, im Raume; der Dichter verwirklicht das seine in der Vorstellung, und zwar durch die Sprache, also in der Zeit. Der Maler schafft sein Bild durch das Nebeneinander der Linien und Farben, der Dichter durch das Nacheinander der Worte. Dieser Unterschied ist so bedeutend, daß er uns auf eine neue wesentliche Bestimmung der Poesie führen wird. Zunächst ersehen wir schon daraus, daß der Kreis der Poesie ein unendlich größerer ist, als der der Malerei! Die Malerei kann niemals eine Entwickelung geben, sie kann immer nur den Moment darstellen, und es kommt für sie wesentlich darauf an, den schlagenden Moment zu wählen, dessen Gegenwart eine so vielsagende ist, daß er zugleich die Vergangenheit zusammenfaßt und den Wiederschein der nahen Zukunft trägt. Die Poesie aber ist wesentlich Entwickelung; sie giebt eine Aufeinanderfolge der Momente, und deshalb fällt alles innere und äußere Geschehen in ihren Kreis, nicht blos die Handlung selbst, sondern auch ihre Genesis und ihre Folgen.

Man hat in der neuesten Zeit von einer Poesie des „Nebeneinander" gesprochen! Karl Gutzkow hat sie in seiner Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" der Poesie des Nacheinander gegenübergestellt und scheint so die Dichtkunst in ein ihr fremdes, räumliches Gebiet herabzudrücken. Doch ist dies blos Schein; denn der Autor spricht nur von nebeneinanderbestehenden, concentrischen und excentrischen Lebenskreisen, die in fortwährender Rotation um ihre Mittel-

punkte sind; er spricht nur von einem gleichzeitigen Geschehen, von einem „Nebeneinander" der Handlungen und Empfindungen. Und hierdurch wird sogar die Grenzlinie zwischen Poesie und Malerei noch schärfer bestimmt. Denn die Gleichzeitigkeit der Handlungen kann nur die Poesie darstellen, nicht die Malerei, obwohl sie auch ein Nebeneinander im Raume voraussetzt. Doch der Zeitbegriff ist hierbei überwiegend. Homer kann malen, was gleichzeitig auf der einen und auf der anderen Seite des Schlachtfeldes vor sich ging; er kann dies freilich nur „nacheinander" malen; die Phantasie kann die Bilder nur nacheinander aufnehmen; aber wie der Dichter durch sprachliche Bestimmungen die Gleichzeitigkeit ausdrücken kann, so kann auch die Phantasie in einem blitzartigen Moment das „Nacheinandergeschaute" zugleich setzen. Der Maler dagegen kann nur das Eine oder das Andere malen und wenn er beides malt, so hat seine Kunst kein Mittel, das Gleichzeitige und Zusammengehörige der beiden Bilder auszudrücken.

Lessing hat diesen Unterschied im „Laokoon" scharf und schlagend auseinandergesetzt; aber gerade die Schärfe seiner Bestimmungen läßt sie leicht einseitig erscheinen, wenn sie nicht einer erweiternden Auslegung theilhaft werden. Körper sind nach ihm der Gegenstand der Malerei; Handlungen der Gegenstand der Poesie. Doch Körper existiren nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Jede Erscheinung ist Wirkung einer vorhergehenden, Ursache einer folgenden, und somit das Centrum einer Handlung. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen. Ebenso kann die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Lessing spricht vorzugsweise von der epischen und dramatischen

Poesie und vom historischen Gemälde: darum die Beschränkung der Poesie auf Handlungen. Im weiteren Sinne müßte man dann Empfindungen, insofern sie auch in der Zeit aufeinanderfolgen, die inneren Handlungen der Seele nennen. Oder glaubt Lessing die innere Welt der Seele, die Empfindung, ausschließen zu müssen, weil hier der Vergleichungspunkt zwischen Malerei und Dichtkunst fortfällt? Fast scheint es so, denn er sagt vorher: „Ich will bei den Gemälden blos sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind.“ Freilich malt der Künstler blos „Sichtbares,“ aber die Empfindung ist damit nicht ausgeschlossen. Ein Landschaftsbild z. B. ist nur dann gelungen, wenn es eine bestimmte Stimmung der Seele athmet. Lessing vergißt die Lyrik und die ihr entsprechende Landschaftsmalerei, weil er eine zu scharf ausgeprägte Verstandesnatur war, um sich auf diesem Gebiete der Innerlichkeit heimisch zu fühlen.

Für die Poetik gestaltet sich die Frage so: inwieweit und wie darf der Dichter malen? Zunächst steht fest, daß das Malerische nie der letzte Zweck des Dichters sein kann, und schon dadurch ist die beschreibende Poesie als eine bestimmte Gattung verurtheilt. Die Aeußerlichkeit als Selbstzweck ist das Wesen der beschreibenden Dichtgattung, und damit ist sie als eine unberechtigte Zwittergattung zwischen Poesie und Malerei verwerflich. Lessing ließ gegen sie vorzugsweise die Batterieen seines Scharfsinnes spielen, da gerade zu seiner Zeit die Thomson, Haller, Brockes, Kleist und Zachariae sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Das beschreibende Gedicht als solches ist jetzt nur eine historische Curiosität und kann hier nur an dieser Stelle besprochen werden. Sein Stoff ist die Natur, aber die todte Natur in ihren Formen und Gestalten. Haller bringt die Botanik in Verse und zergliedert uns eine Alpenblume: Wurzel, Stengel, Blatt, Krone und Kelch, Staubfäden und Pistille, mit der Genauigkeit des Naturforschers, der sie unter der Lupe angesehn. Was er uns aber nicht zergliedern kann und doch allein als Dichter geben sollte: das ist der Duft dieser Blume. Und der Duft überhaupt fehlt der beschreibenden Poesie: der höhere Duft der Seele. Thomson malt uns die „Jahreszeiten“ in einer Mosaik von

Bildern, aber der Eindruck seiner Dichtung ist so ermüdend, als wären wir durch eine Gemäldegallerie von Landschaftsbildern gewandert, die wir im Vorübergehn nur oberflächlich betrachten konnten. Denn auf diesem Gebiet muß der Dichter gegen den Maler den Kürzeren ziehen. Wohl fehlt auch die menschliche Thätigkeit nicht; aber diese Thätigkeit tritt nur als Staffage auf. Diese Schnitter und Winzer sind so äußerlich hineingemalt, wie ihre Aehrenbündel und Mostfässer. In Kleist's „Frühling" bemerkt man hin und wieder eine pulsirende Ader der Empfindung — aber das Ganze geht ebenfalls in einem Nebeneinander von Bildern, in einer äußerlichen Breite auf. Dasselbe gilt von Zachariae's „Tageszeiten." Unser ältestes beschreibendes Gedicht: „der Vesuvius" von Martin Opitz gehört nicht ganz in diese ästhetisch verwerfliche Kategorie; der hier geschilderte Ausbruch des Vulkans und der Sturm der elementarischen Gewalten zeigen uns die Natur nicht in einem todten Nebeneinander ruhender Bilder, sondern in dramatischer Bewegung. Ueberdies schildert Opitz die Schrecknisse, welche die entfesselten Elemente in der Menschenwelt verbreiten, die Wirkungen, welche die tief empfundene Abhängigkeit des Menschen von der Naturgewalt auf das Gemüth ausübt. Ein neuerer Dichter, Gregorovius, hat in seiner Dichtung: „Euphorion" ebenfalls den Ausbruch des Vesuvs in dichterisch berechtigter Weise trefflich geschildert. Dies führt uns von selbst auf die folgende Betrachtung.

Wenn das Aneinanderreihen todter Bilder im Raume malerisch ist: so kann die Schilderung nur dichterisch werden durch innere Bewegung. Man kann zunächst der Natur diese Bewegung leihen, indem man nicht die gewordene Gestalt festhält, sondern sie als im ewigen Prozeß des Werdens begriffen darstellt. Schon an und für sich ist die Natur in Bewegung, das aufgeregte Meer, der Sturm, das Gewitter dichterisch. Man könnte sagen: „Hier ist Handlung in der Natur." Der Maler kann nur einen bestimmten Moment fixiren, nur diese Gestalt des Wogenschlags, der Brandung; der Dichter führt die wechselnden Erscheinungen in der Zeitfolge an uns vorüber. In dieser Bewegung der Natur symbolisirt sich von selbst die menschliche Thätigkeit:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (*Schiller.*)

Der Maler kann uns nur den moosbewachsenen Felsen, das Gebirge mit seinen Klippen und Schluchten malen; der Dichter zeigt uns die Thätigkeit der Natur, die es erschuf:

Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgeründet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht,
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet.
(*Goethe.*)

Noch berechtigter aber wird die Beschreibung, wenn sie die Natur ganz in die Stimmung des Gemüthes auflöst und nur seine Reflexe über das äußerliche Bild ausgießt. Hier hört der Landschaftsmaler auf, wo der Dichter anfängt. Bei jenem geht die Stimmung aus dem Bilde, bei diesem das Bild aus der Stimmung hervor. Jean Paul ist Meister darin, auch das umfassendste Landschaftsgemälde in die Farben der Stimmung zu tauchen, die seine Helden beseelt. Bei jener beschreibenden Poesie wandert der Held durch die Landschaft; bei der echten die Landschaft durch den Helden. *Byron's „Childe Harold"* führt uns durch halb Europa, malt uns Lissabon, Venedig, Athen; aber das Gedicht ist kein in Verse gebrachtes Reisehandbuch. Ueber allen diesen Bildern, mag der Held auf der Seufzerbrücke in Venedig stehen oder dem Donnersturm im Schweizer Jura lauschen, zittert der Hauch seiner eigenen, gebrochenen Seele. Es ist die Elegie eines blasirten, heimatlosen Gemüthes, das in der äußern Welt nur seinen Spiegel sucht und findet!

Neuerdings hat ein gefeierter Literaturhistoriker, *Georg Gervinus*, im achten Bande seiner *„Geschichte des 19. Jahrhunderts"* Byron auf das schärfste verurtheilt, indem er seine poetischen Erzählungen ästhetisch betrachtet einen einzigen Geschmacksfehler, psycho-

logisch betrachtet einen einzigen Naturfehler nannte, und erklärte, das dichterische Unwesen sei in ihnen zum Wesen gemacht. Er motivirt das Verdammungsurtheil namentlich damit, daß die Beschreibung, diese poetische Landschafterei, die der Instinkt der Alten, die Uebung der großen Dramatiker Englands und Deutschlands, die Kritik eines Lessing verschmäht habe, der beste Theil von Byron's Dichtungen gewesen sei, daß er sie selbst seine Forçe nannte. Wie es mit dem Naturgefühl der Alten stand, darüber haben wir neuerdings werthvolle Untersuchungen erhalten, welche frühere Vorurtheile beseitigten. Daß aber ihr Instinkt die beschreibende Dichtweise verschmäht habe, ist eine ganz unbegründete Behauptung, welche schon durch einen Blick in die „Georgica“ des Virgilius, in die „Idyllen“ des Theokritos widerlegt wird. Im Gegentheil, wir finden gerade Muster für die tadelnswerthe, nur äußerliche Art der beschreibenden Poesie bei den Alten, und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, daß dieselbe in Deutschland gerade mit dem Wiederwachen der humanistischen Studien und der Gelehrtenpoesie von neuem auftauchte. Daß die Uebung der großen Dramatiker sie verschmähte, ist selbstverständlich; denn im Drama kann sie überhaupt keine Stätte finden. Wie Lessing's Kritik aber auszulegen sei, glauben wir oben gezeigt zu haben.

Im Widerspruch mit dem unbegründeten Tadel eines Gervinus sind wir der Ansicht, daß Byron für ein Muster der von Lessing aufgestellten Regeln der Schilderung gelten kann, ja daß diese Regeln, was den von Lessing nicht genugsam hervorgehobenen Hauch dichterischer Stimmung betrifft, aus dem Vorbild Byron's eine Erweiterung und Vertiefung schöpfen können. Wenn der Dichter im dritten Gesange des „Childe Harold“ den Gewittersturm im Jura schildert, so liegt die berauschende Pracht dieser Schilderung nicht blos in der kühnen bildlichen Belebung der Natur, von der die alten descriptiven Dichter freilich nichts verstanden, sondern vielmehr in der Spiegelung und im Zusammenhang des innern und äußeren Lebens. Der Sturm in der Natur und der Sturm in der Seele des Dichters grüßen sich, wie sich zwei verwandte Dämonen grüßen:

Und das ist in der Nacht! Erhab'ne Nacht,
Du bist zum Schlummer viel zu groß und hehr!
Laß mich genießen Deiner Wetter Pracht,
Ein Theil vom Sturm und Dir! . . . .
Himmel, Gebirge, Strom, See, Blitz und Winde,
Und Nacht und Donner und der Wolken Schwall!
Dazu ein Geist, der alles dies empfinde —
Wohl mag ich wachen! Euer ferner Hall
Im Scheiden tönt mir wie Sturmglockenschall
Dessen, was schlaflos ist in meiner Rast.

Doch die Beschreibung der Natur wird auch dann dichterisch, wenn wir in ihr gleichsam die Parallelstellen zum Leben des Geistes aufsuchen, wenn sich der dichterische Gedanke unmittelbar an die Schilderung knüpft. Ein Mustergedicht hierfür ist Schiller's „Spaziergang," der an den „Frühling" Kleist's zu erinnern scheint, sich aber gerade dadurch von ihm unterscheidet, daß wir nicht hier locker zusammenhängende Bilder erhalten, sondern die vorüberfliehende Welt der Erscheinung zum Spiegel wird für die sittliche Welt.

Es giebt auch eine historische Landschaftsmalerei, und in dieser ist Lord Byron Meister, indem er die historischen Reminiscenzen nicht blos als Staffage benutzt, sondern zur innersten Seele des dichterischen Gemäldes macht. Wenn er uns über die Trümmerstätten von Hellas führt, so ist ihm die elegische Stimmung der Seele das Element, in welches dies Land mit seinen Tempeln und Trümmern und erinnerungsreichen Landschaften untertaucht; der große Gegensatz zwischen Natur und Geschichte als ein Gegensatz zwischen dem Bleibendeu und Vergänglichen ist der volle Gedankenakkord, zu dem zuletzt alle diese Tonfolgen der Schilderung und Betrachtung zusammenklingen:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch; die Oelfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emſ'gem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;
Vom Gold Apoll's die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn; —
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt — Natur ist ewig schön.

Doch wie Byron seine Naturschilderungen dadurch belebt, daß er die Natur sub specie der Geschichte ansieht, so beseelt er sie auch durch die romantische Mythe, namentlich in seiner Gedankendichtung „Manfred." Die Geister der Alpen, der Wasserfälle, des unterirdischen Feuers, des Sturms verkünden mit feuriger Beredsamkeit die elementarischen Großthaten der Natur. Wenn in Schiller's „Tell" das Naturleben der Schweiz mehr in realistischen Zügen erfaßt ist, so enthält Byron's „Manfred" die grandioseste Lyrik der Alpenwelt, ihrer Bergesriesen und Gletscher, ihrer schäumenden Wasserfälle. Sie erscheint in der Beleuchtung durch den kämpfenden, dem Himmel trotzenden Menschengeist selbst wie eine titanische Dichtung der Natur. Damit vergleiche man Haller's „Alpen" — und der Unterschied zwischen der schlechten beschreibenden Poesie und der berechtigten descriptiven Lyrik der Neuzeit, welche von einem Altmeister der Literaturgeschichte irrthümlich mit jener verwechselt wird, springt von selbst in die Augen.

Sehr schön und tief hat auch Goethe dies Verhältniß des Menschen zur Natur, das die äußere Welt zum Gedicht umzaubert, und damit das Geheimniß der echten dichterischen Beschreibung zugleich, in einem herrlichen Muster derselben, in jenem bekannten Faustmonolog geschildert:

Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat! Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönntest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freund's zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst

Mich dann mir selbst, und meiner eig'nen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf,
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Das ist echte dichterische Malerei: die Natur in Beziehung zum Menschen, aber nicht in jener nothwendigen, aus der die Prosa der Existenz hervorgeht, sondern in der freien, dichterischen! Hier ist kein logischer Zwang, daß das bestimmte Naturbild gerade die bestimmte Gedanken- und Empfindungskette hervorruft; es ist die freie Wahl des dichterischen Gemüthes!

Wie verhalten sich nun die Freiligrath'schen Gedichte zu den aufgestellten Grundsätzen? Sind sie nur eine exotische Pflanze im Blumengarten der alten, beschreibenden Poesie? Ist Freiligrath nur ein Haller redivivus, der, statt auf den Alpen, in allen Zonen herumbotanisirt? Und soll diese reiche, neuentdeckte Welt, die durch ihre Farbenpracht so anlockend wirkt, die Welt der Tropen und der Pole, deren Schleier kühne Reisende zerrissen, für die Poesie ein für alle Mal verloren sein? Gewiß nicht! Es kommt nur auf die Behandlungsweise an, und ein echtes Dichtertalent wird uns keinen orbis pictus todter Bilder geben, ohne die Seele, ohne die Bewegung der Poesie.

Was zunächst liegt, ist, die Natur zu schildern in ihrem Kampfe mit dem Menschen und so ihren großartigen Bildern die höchste Bewegung und tiefste Bedeutung zu geben. Hierher gehört z. B. Freiligrath's „Mirage" und mein Gedicht auf „Franklin," wo ich die Polarwelt in ihrem Kampfe mit dem kühnen Weltentdecker schildere. Dann aber ist es der Hauch einer kosmopolitischen Empfindung, der Odem eines mächtigen, völkerverbindenden Weltverkehrs, welcher die Segel der Freiligrath'schen Gedichte schwellt. Dies ist z. B. in „Florida of Boston" nicht in breiten Reflexionen ausgesprochen, aber doch wie ein Aether der Stimmung über das Ganze ausgebreitet:

Sie bringt der alten Welt von einer neuen Meldung,
An deren grünem Strand das Schiff vorüberzog.

Im „Gesicht des Reisenden" ist die Wüste lebendig gemacht mit allen ihren Schrecken; sie erzählt ihre Geschichte. Dies ist echt dichterische Schilderung, und kein Maler kann es darstellen, weil alles im Wirbel vorüber braust:

Weh, auch die zerstreuten Knochen werden wieder zu Kameelen,
Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Thiere Zügel fassen.
Immer mehr — noch sind die letzten nicht an uns vorbeigezogen,
Und schon kommen dort die ersten schlaffen Zaums zurückgeflogen.

In seinen berühmten Thierbildern: „Löwenritt," „Unter den Palmen" schildert Freiligrath nicht die Thiere, wie Raff, sondern er zeigt sie uns in Bewegung, in heißem Kampf, und jeder Kampf hat seine sittliche Spannung. Hat man Freiligrath den van Aken der Poesie genannt: so gilt dies insofern mit Recht, als er zuerst gleichsam seinen dichterischen Kopf der Thierwelt in den Rachen steckte und ihn unversehrt wieder herauszog. Er hat Löwen, Schlangen und Walfische dichterisch courfähig gemacht. Im Ganzen ist er von der Anklage, die Grenzen der Dichtkunst und der Malerei verwischt zu haben, freizusprechen.

Was die tausend Gegenstände des menschlichen Bedürfnisses und Verkehrs betrifft, so darf der Dichter sie gewiß auch schildern, aber er muß sich dabei von einer niederländischen Kleinmalerei frei halten. Denn diese Objecte haben nur Werth für den Dichter, insoweit der Mensch seine Seele, oder die Kultur ihre Bedeutung in sie hineingelegt hat. Hiergegen wird von den neuen Romanschriftstellern fast durchgängig gesündigt. Wenn Immermann schildert, wie der Hofschulze einen Wagen anspannt: so ist dies zwar eine Reihenfolge von Momenten, von denen der Maler nur eins herausheben könnte — aber er verfällt dabei in eine Prosa der Technik, die dem Maler nicht erspart bleiben kann, die aber jede Dichtung verunstaltet. Die Farbe leiht allem, auch dem Geringfügigsten, einen schönen sinnlichen Schein. Ueberdies hat der Maler die Mittel, das Geringfügige geringfügig darzustellen. Das Kleine erscheint klein im Raume, das Unbedeutende kann in Schatten ge-

stellt werden. Dagegen wird das Wort, das Vehikel des Dichters, in dessen Klang kein Maß liegt für das Große und Kleine, gemißbraucht, wenn es das Kleinliche und Nichtssagende ausführlich malt. Am weitesten gehn hierin unsere Dorfgeschichtenschreiber, welche den Grundriß jeder Scheuer mit der Genauigkeit eines Architekten entwerfen und an jedem Düngerhaufen ihre malerische Kunst versuchen. Doch nicht blos die niederländische, auch die italienische Schule des neuen Romans verfällt in denselben Fehler. Laube z. B. in seiner sonst vortrefflichen „Gräfin Chateaubriand" ist der Gropius der französischen Lustschlösser und ergeht sich dabei in einer Decorationsmalerei, welche die Grenzen des dichterisch Erlaubten überschreitet. Im Allgemeinen ist anzuerkennen, daß die französischen Romanschriftsteller in dieser Beziehung die englischen bei weitem übertreffen, die durch das Muster Walter Scott's sich zu dieser verkehrten, breiten Ausmalung des bedeutungslos Aeußerlichen verleiten lassen, wie besonders die Romane der Elliot beweisen.

Wenn nun auch der Dichter in seinen Schilderungen nicht in das Gebiet des Malers übergreift: so ist er immer noch zu tadeln, wenn er den Vorsprung, den seine Kunst vor der des Malers hat, nicht geltend macht. Nehmen wir z. B. ein Schlachtgemälde von Horace Vernet und ein dichterisches von Scherenberg. Mag das erste noch so riesige Dimensionen haben, wie seine „Smala": Vernet kann immer nur einen Moment darstellen, Scherenberg schildert eine ganze Schlacht, ihre Entwickelung, ihre Krisen. Dieser Vortheil macht sich von selbst geltend. Aber Vernet kann uns nur den äußerlichen Kampf der Franzosen und Beduinen malen; er kann uns seine kulturhistorische Bedeutung nicht darstellen; er kann uns keine Perspective der Ideen entrollen. Der Dichter, der sich freiwillig auf das beschränkt, wozu den Maler das Wesen seiner Kunst zwingt, bleibt offenbar hinter den Anforderungen der seinigen zurück. Scherenberg schildert uns in „Waterloo" und „Leuthen" glänzend die taktischen Manöver der Schlacht, die Angriffe der Schwadronen, die Evolutionen der Infanterie, die Wirkungen des Geschützes; auch die Art und Weise seiner Schilderung ist dichterisch, schlagend, in großen Zügen; aber über dem ganzen Bilde schwebt nur der Pulverdampf des Malers, nicht der Hauch

der geschichtlichen Idee, welche gerade in der Sprache des Dichters ihren begeisterten Apostel finden soll.

Wir haben bis jetzt erörtert, in wie weit der Dichter malen darf! Auf die andere Frage, wie der Dichter malen soll, hat Lessing ein für alle Mal die entscheidende Antwort gegeben und das Axiom hingestellt, dessen Nichtbeachtung so vielen Dichtwerken der Gegenwart zum Nachtheile gereicht. Die an den Raum gebannte Malerei kann nur einen einzigen Moment der Handlung aus der Zeitfolge ergreifen und muß deshalb den schlagendsten wählen; die in der Zeit fortschreitende Dichtkunst kann nur eine Eigenschaft aus der Welt des Raumes ergreifen und muß deshalb die bezeichnendste wählen. „Homer hat," sagt Lessing, „für ein Ding gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte." Wenn auch die Schärfe der Lessing'schen Antithese vielfache Milderungen zuläßt: so bleibt doch ihre Grundwahrheit bestehen. Sie erklärt sich mit vollem Recht gegen jene verkehrte Gründlichkeit der dichterischen Schilderung, welche den ruhenden Gegenstand durch die erschöpfende Fülle seiner Eigenschaften darstellen will und dadurch vor die Phantasie nur ein verwirrtes und zerrinnendes Bild bringt. Der Maler giebt, wie die Natur, die sinnliche Anschauung mit einem Schlage, indem die Fülle der Eigenschaften im Raume mit einem Blick erfaßt wird. Der Dichter, der ihm nacheifern will, bringt sich um die Wirkung seiner Kunst, indem die Menge von Eigenschaften, die in der Zeit nacheinander aufgezählt werden, kein klares Bild geben kann. Dies erreicht der Dichter nur, indem er die schlagendste Eigenschaft aufgreift. Die Malerei beleuchtet ihren Gegenstand mit der Fackel, die Dichtkunst nur mit dem Blitze. Das Aufzählen der Eigenschaften durch die Sprache gehört der wissenschaftlichen Zergliederung an, welche die Theile auseinander nimmt ohne Rücksicht auf das geistige Band; die dichterische

Anschauung aber soll das Ganze schaffen; die Phantasie verlangt stets das ganze Bild. Auch das Bild des Dichters soll, wie das des Malers, mit einem Schlage vor unserer Seele stehen. Das ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter die schlagende Bezeichnung trifft, die das Bild plötzlich in die innere Vorstellung hineinhebt. Dies Element der Phantasie, für welche der Dichter schafft, verträgt nicht die Bestimmtheit der Umrisse und der Farbengebung, wie die todte Fläche des Malers; aber selbst lebendig und beweglich, selbst zeugungskräftig, bedarf es nur der begeisterten Anregung, um das Bild hervorzurufen. Das einzige rechte Wort schafft auf diesem Boden besser die Gestalt, als ganze Sätze voll beschreibender Phrasen. Das Bild der Dichtkunst ist geistiger Art! Was ihm an Sinnlichkeit fehlt, das muß es durch Geist ersetzen.

Diese Erörterungen sind sehr fruchtbringend für die dichterische Praxis. Man braucht heutzutage nicht mit Lessing auf Haller's Schilderung des Enzians oder auf das Gemälde der Helena, das Constantinus Manasses entwirft, zurückzugehen, um die verfehlte Anwendung des malerischen Princips innerhalb der Dichtung an Beispielen klar zu machen. Unsere historischen Romanschreiber haben uns hierin mit allzureichlichem Stoffe versorgt. Sie entwerfen stets ein vollständiges Kostümbild ihrer Helden von Kopf bis zu Fuß, von den Federn des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel! Sind wir aber glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst vergessen, wie der Hut aussieht! Wir haben alle Kleider einzeln, aber nicht den Eindruck, den der ganze Anzug macht, nicht sein dichterisches Bild, das niemals durch ein todtes Nebeneinander von Eigenschaften hervorgerufen wird. Sollen diese Eigenschaften von der Poesie dargestellt werden: so müssen sie nacheinander, an einen geistigen Faden der Bewegung gereiht, hervortreten. Homer giebt uns vom Schild des Achilleus gleichsam die Geschichte, ebenso vom Bogen des Pandarus, und fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht ist. Dadurch werden seine Eigenschaften für die Phantasie lebendig. Freiligrath wäre nur ein exotischer Wouwerman und kein Dichter, wenn er uns im „Löwenritt" die Giraffe von Kopf zu Fuß so hinmalte, wie jener seine berühmten Schimmel. Dieser Dichter ist

ein zu großer Meister seiner Kunst, um solche todte Menageriebilder aus dem jardin des plantes zu geben. Ein Poet aus der Schule Walter Scott's hätte mit dem Stabe eines Menageriewächters auf das ruhig dastehende Thier gezeigt und dabei erzählt, daß es ein buntes Fell, einen braungefleckten Hals, leichte Füße und große Schnelligkeit habe und überhaupt einem Riesenpferde vergleichbar sei! Freiligrath aber malt diese Eigenschaften in seinem klassischen Gedichte nicht nebeneinander hin; er läßt sie wie Funken aus der lebensvollen Bewegung nacheinander hervorsprühen:

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabracken
In den Marstallkammern einer königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Renners, den der Thiere Fürst bestiegen?
In die Muskeln des Genickes schlägt er gierig seine Zähne,
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters gelbe Mähne.
Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh, wie Schnelle des Kameeles es mit Pardelhaut vereinigt.
Sieh, die mondbestrahlte Fläche schlägt es mit den leichten Füßen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen
Und das Herz des flücht'gen Thieres hört die stille Wüste klopfen.

Doch sollte dem Dichter die Schilderung der körperlichen Schönheit z. B. der weiblichen, verschlossen sein? Sollte er keine Madonna, keine Venus, keine Helena in seinen Versen malen dürfen, oder nur mit flüchtig streifenden Beiwörtern, wie Homer die „göttlich schöne" Helena und Virgil die „pulcherrima Dido?“ Lessing führt die Schilderung der „bezauberten Alcina" im „rasenden Roland" an, um zu zeigen, wie dies Ausmalen der einzelnen Züge, diese Fülle der hervorgehobenen Eigenschaften das Bild zugleich verwischt und erdrückt. Ein ähnliches Beispiel ist Lamartine's Schilderung der schlummernden Daidha in „la chûte d'un ange“:

De l' arche de sourcils, qu' à peine il débordait,
Le profil de son nez sans courbe descendait — —
Ses lèvres comme un lis, dont le bord du calice
Prêt à s' épanouir en volute se plisse,
S' entr'ouvraient et faisaient éclater en dédans
Comme au sein d' un fruit vert les blancs pépins des dents.

Dennoch muß man zugeben, daß Einiges in beiden Gemälden dichterisch wirkt, und dies Wirksame sind nicht die Formen und Farben, sondern der Reiz, die Anmuth, welche, wie wir oben sahen, die Schönheit in Bewegung ist. In kurzer Formel: der Dichter male die Schönheit als Wirkung und male sie durch ihre Wirkung. Als Wirkung geht die Schönheit aus der Seele hervor, die in wechselndem Reize um ihre Linien spielt. So wenn es von der „Bianka" in meinem „Carlo Zeno" heißt:

„Und stets die volle Seele giebt der Blick,
Begnügt sich nicht mit halbem Offenbaren!
Unsterblich lebt darin der Kindheit Glück,
Des Herzens Kindheit ewig unerfahren.
Nicht Knospen sind die Lippen vollerschlossen
Und doch von sanften Gluthen übergossen.
Und wenn ihr holdes Lächeln sich verfangen
In all' den Grübchen zart auf Kinn und Wangen,
Dann blüht darin ein solcher Lenz der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters thaut,
Daß Jeder lächelt, wer die Holde schaut,
Als ob ein Zauber zwingend ihm befehle."

Die letzten Zeilen deuten zugleich das zweite an. Homer schildert die Helena durch die Wirkung ihrer Schönheit, durch den Eindruck, den sie auf die versammelten trojanischen Greise macht, als sie in ihre Mitte tritt. Dies Malen durch den psychologischen Reflex ist echt dichterisch und dem inneren Element der Phantasie angemessen.

Victor Hugo schildert in ähnlicher Weise, in den „Voix intérieures" eine Schönheit:

Tout essaim de beautés, gynécée ou serail,
Madame, admirerait vos lèvres de corail.
Cellini sourirait à votre grâce pure
Et dans un vase grec sculptant votre figure,
Il vous ferait sortir d' un beau calice d' or,
D'un lis qui devient femme en restant lis encore,
Ou d' un de ces lotus qui lui doivent la vie,
Étranges fleurs de l' art que la nature envie.

Auch hier wird die Schönheit zuerst durch ihre Wirkung gemalt; sie entlockt einem Serail, einem Harem Bewunderung dann aber erscheint sie selbst als Wirkung und zwar wird sie dadurch in ein neues Licht gerückt, daß uns die weibliche Schönheit wie ein ideales Kunstgebilde entgegentritt, wie das Meisterwerk eines schöpferischen Genius.

Daß die Häßlichkeit dagegen eher mit dem stückweisen Aufbau der einzelnen Züge in der Poesie geschildert werden kann, daß diese hierin viel weiter gehen darf, als die Malerei: das erklärt sich gerade daraus, daß eben die Schlagkraft des häßlichen Bildes durch das Nacheinander der Momente in der Poesie gemildert wird, während sie durch ihr Nebeneinander in der Malerei drastisch hervortritt. Man vergleiche hierüber, was Lessing über den Laokoon gesagt.

Um die reiche Gedankenwelt zu veranschaulichen, hat der Dichter andere Mittel, als der Maler, dessen allegorische Darstellung nicht der äußeren Attribute entbehren kann, um nur annähernd die Bestimmtheit eines in eine Gestalt verwandelten Begriffes darzustellen. Der Dichter begiebt sich daher seines Vorzuges, wenn er, wie Horaz, die Nothwendigkeit mit eisernen Haken und Nägeln darstellt. Dies ist schlechte und mit Recht getadelte Malerei; denn der Dichter macht hier unnöthigerweise die Schranke dieser Kunst zur seinigen. Er muß die Nothwendigkeit schildern durch ihre lebendigen Wirkungen, durch welche sie sich als die eiserne Macht in den Geschicken der Einzelnen und der Völker offenbart.

Diese Winke mögen genügen, um zu zeigen, inwieweit und wie das Malerische in der Poesie auftreten darf. Nur die geistig und sinnlich bewegte Schilderung findet hier ihre Stätte, während die ungebührliche Breite des malenden Elementes die Poesie in Prosa auflöst.

Vierter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Musik.

Der Bund dieser beiden Künste und ihre Unzertrennlichkeit ist historisch älter als ihr selbstständiges Bestehen. Seit der geflügelte Götterbote mit seinem Fuße die Schildkröte berührt hatte und durch den Ton, den sie von sich gab, auf die Erfindung der Lyra geführt wurde, hat das alte Hellas die Dichtgattungen und die Musik gemeinsam entwickelt. Zur lesbischen Barbitos sangen Alkaeos und Sappho ihre liebeathmenden Strophen, Flöten begleiteten das heitere Skolion nach der Mahlzeit und des Tyrtäus kampflustige Distichen, die Nänien und Epitaphien an der Verbrennungsstätte und am Grabhügel der Todten und die Epinikien des Pindar. Auch der von keinem Instrumente begleitete Gesang, den die Alten nach Varro „assa vox“ nannten, war ihnen bekannt. Die chorische Lyrik des Stesichoros wurde ein Theil der Tragödie, und so gesellte sich die dramatische Poesie dem Chorgesang und Klang der Instrumente. Aus diesem innigen Bunde aber rissen sich Dichtkunst und Musik wieder los, um in selbstständiger Entwickelung nach gesonderten Zielen zu ringen. Wenn sie sich wieder gesellten: so geschah es nicht ohne Opfer von der einen oder anderen Seite, nicht ohne daß die eine Kunst der anderen dienstbar geworden wäre, freilich nicht ohne das Bewußtsein, welches den römischen Bürger begleitete, wenn er in den Saturnalien die Rolle des Sclaven übernahm: daß diese Dienstbarkeit eine freigewählte und vorübergehende sei und er, abgesehen von ihr, die Herrschaft der Welt behauptete.

Daß sich Musik und Dichtkunst historisch aus einem und demselben Keime erschlossen, deutet auf ihre innige Verwandtschaft als schwesterliche Künste, eine Verwandtschaft in den ersten kanonischen Graden, welche unbedingt jene Ehe ausschließt, zu der ein neuer Kunstreformator sie zwingen will. Die Musik hat mit der Dichtkunst die Welt der Innerlichkeit gemein, welche nur den Bestimmungen der Zeitfolge unterworfen ist. Das räumliche Bild, welches von der Poesie nur aus dem äußeren Raum in die Vor-

stellung übertragen wird, ist aus dem Kreise der Musik gänzlich ausgeschlossen. Die bestimmte Vorstellung, den bestimmten Gedanken auszudrücken, fehlen ihr alle Mittel. Der Poesie gegenüber ist sie eine Stumme von Portici, während sie den anderen Künsten gegenüber der Welt zum ersten Male die Zunge löst. Sie ist die Welt in ihrem innersten Ertönen, in ihrer ahnungsvollen Tiefe, in welche ja die Seele des Menschen mitversenkt ist, und deren geheimnißvollen Zauber sie mit größerer Macht ausspricht, als jede andere Kunst. In ihrer Form erinnert sie an die Arithmetik, an die Zahl, die ja ebenfalls in der Mitte zwischen Geistigem und Sinnlichem steht. Leibnitz nannte die Musik mit Recht eine verborgene Arithmetik der Seele, die zählt, ohne es zu wissen. Auf der Zahl beruht nicht nur die ganze geheimnißvolle Architektonik der Musik: die Intervalle der Töne und die Einschnitte des Tactes; der Ton selbst beruht auf der bestimmten Zahl der Schwingungen. Die Zahl bannt die forteilende Zeit in das künstlerische Gesetz, und hier ist der Punkt, wo der Rhythmus der Poesie und der Rhythmus der Musik sich begegnen. Aber wieviel reicher ist dieser als jener! Welche zahlreiche Figurationen gestattet der einzelne Tact, während dort die karge Form sich stereotyp wiederholt! Auf diesem Gebiete kann die Poesie mit der Musik nicht wetteifern, und das beruht auf dem wesentlichen Unterschied der Bedeutung, den der Ton für die eine und die andere Kunst hat. Für die Musik ist der Ton das Material der Kunst — nur in ihm kann sie ihren Inhalt ausführen, nur mit ihm ihre Gebäude errichten. Er ist der Baustein für jedes Theben, das Amphion's Leier zusammensingt! Für die Poesie ist der Ton nur Vehikel — und er ist es nicht als Ton, sondern als Wort, als Zeichen der Vorstellung, und nur im Reim macht sich der sinnliche Zusammenklang als solcher geltend. Darum sind die Geheimnisse der Tonwelt und der ganze unerschöpfliche Reichthum ihrer Bewegungen für den Dichter verloren! Er kennt ihn nicht, weil er ihn für seine Zwecke nicht braucht! Um das Wort in seiner zeitlichen Bewegung auszudrücken, dazu genügt ein einfacheres Maß, und um die Grenze des Verses anmuthig zu markiren, um das Wort selbst tönen zu lassen: dazu genügt der einfache Accord des Reimes. Will die Poesie hierin mit der Musik

wetteifern und den Accent auf das sinnlich berauschende Tönen legen: so verwischt sie die Grenzen ihres Gebietes. Aufeinandergehäufte Schlagreime oder allzuspielerisch und üppig verschlungene Reimformen, wie sie uns manche romanische Muster bieten, zeigen uns dann das vergebliche Streben der Dichtkunst, mit der Musik auf einem Boden zu wetteifern, wo diese Kunst allein heimisch ist.

Die Welt der Innerlichkeit dagegen, welche beide Künste darstellen, erscheint für jede als eine wesentlich verschiedene. Der Ton ist gleichsam die Seele des äußeren Objects, das in seinen Schwingungen von der Starrheit der Materie erlöst wird. So ist er auch der äußere Stoff, in welchem das innere Erzittern der Seele in wechselnder Stimmung und Empfindung am geeignetsten dargestellt werden kann. Dagegen vermag er weder die Empfindung in der Vorstellung zu erheben, noch die Vorstellung in Empfindung zu verwandeln. Hier beginnt das Reich der Dichtkunst! Sie ruft ihre Empfindungen durch Vorstellungen hervor und malt sie in Vorstellungen aus! Das innere Bild ist für die Poesie dasselbe, was für die Musik der Ton ist. Nur ein Verkennen dieser Wahrheit, nur die irrige Ansicht, daß der Ton in der Dichtkunst dieselbe Bedeutung habe, wie in der Musik, konnte die Theorie Richard Wagner's hervorrufen, welche die Dichtkunst als unselbstständig und aus dem Gefühl ihres Mangels heraus der Tonkunst in die Arme führt. Hier ist umgekehrt zu behaupten, daß die Dichtkunst ihren ganzen Reichthum aufopfert, wenn sie sich auf jenes einfache Weben der Empfindung beschränkt, welches die Musik allein künstlerisch zu gestalten vermag. Ob aber die Musik, wenn sie zu einem Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wird*), gewinnt: das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in eine Poetik gehört.

Wilhelm August Ambros, in seiner interessanten Studie zur Aesthetik der Töne: „Die Grenzen der Musik und Poesie" sucht den Berührungspunkt der beiden Künste im Erregen von Stimmungen. Die Musik bringe ganz fertige Stimmungen, und zwar deshalb fertig, weil sie für die vorgängigen Vorstellungsreihen, welche das Wort klar und bestimmt ausdrücken kann, keine Mittel

---

*) Richard Wagner, Oper und Drama Bd. 1. pag. 21.

besitzt, sie auszudrücken. „Der Zauber der Musik, den man dem sinnlichen Wohlklange allein zuzuschreiben so sehr geneigt ist, liegt zum guten, wenn nicht zum größten Theil in diesem Entgegenbringen von fertigen Stimmungen, über deren vorgängige Vorstellungsreihen sie uns keine Rechenschaft giebt, denn von Zauber sprechen wir, wo wir mächtige Wirkungen hervorrufen sehen, deren Ursachen uns in geheimnißvolles Dunkel gehüllt bleiben.“ Auch von der Poesie könne man in demselben uneigentlichen Sinne, wie von der Musik sagen, sie drücke Stimmungen aus. Dazu habe sie zwei Wege; sie nenne kurz und gut die Vorstellungen, deren Resultat die beabsichtigte Stimmung insgemein zu sein pflegt, oder sie greife zu symbolischen Bildern, wohl gar zur Vorführung von Naturscenen, aus denen jene Stimmung wiederklinge. „So schließen wir aus der gegebenen Vorstellung auf das daraus errathbare, aber nicht genannte Gefühl. Bei der Musik ist gerade der umgekehrte Weg einzuschlagen. Aus der gegebenen Empfindung schließen wir auf die daraus errathbare, aber uns nicht ausdrücklich vorgeführte Vorstellung.“ Wenn Ambros weiterhin meint, die Musik könne Stimmungen von sehr bestimmter Physiognomie ausdrücken, so bleibt er doch den Beweis dafür schuldig. Die Stimmung, welche die Musik ausdrückt, kann auf sehr verschiedene Vorstellungsreihen zurückgeführt werden. Wer eine musikalische Stimmung an eine bestimmte Vorstellungsreihe anknüpfen will, bedarf dazu entweder des dichterischen Wortes oder eines Programms, gegen welches sich Ambros mit Recht erklärt, indem er in demselben nur ein Armuthszeugniß sieht, welches die Musik sich ausstellt, also einen Beweis, daß sie über die natürliche Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit hinaus gegangen ist. Das musikalische Kunstwerk muß seinen Schwerpunkt in sich selbst tragen, durch sich selbst erklärbar und verständlich sein, auch wo es sich an eine dichterische oder durch ein Programm gegebene Vorstellung anschließt. Das mag Ambros mit Recht verlangen; aber zwischen den Vorstellungsreihen, welche vielleicht den Künstler bestimmen, und dem Ausdruck der musikalischen Stimmung im Kunstwerke, besteht kein Causalitätsverhältniß; sie können nicht durch die Musik hervorgerufen werden; nur die Stimmung des Künstlers pflanzt sich

durch das musikalische Kunstwerk fort. Die Stimmung gehört aber dem Reich des Unbewußten an. Das Mißverständniß, welches bei Ambros durch den Zurückgang auf Vorstellungsreihen hervorgerufen wird, könnte uns bestimmen, der Erklärung von Hanslick, welche den einzigen Inhalt der Musik in „tönend bewegten Formen" sieht, den Vorzug zu geben; denn sie ist wenigstens richtig, obgleich sie bei einem ziemlich inhaltsleeren Formalismus stehen bleibt. Für das Verhältniß zwischen Musik und Poesie läßt die Hanslick'sche Erklärung indeß doch Berührungspunkte übrig; denn die musikalischen Arabesken der tönend bewegten Formen können ja die verschiedensten dichterischen Bilder umranken.

Wir haben gesehn, wie alt der Bund zwischen beiden Künsten ist; doch gerade ihre weitere selbstständige Entwickelung löste ihn mit Nothwendigkeit auf. Der Dialog trat im Drama selbstständig hervor; die Musik begleitete nur die Reflexionen des Chors und konnte in dieser Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Volkslied freilich erzeugte sich stets zusammen mit der Melodie! Das naturwüchsige einfache Empfinden, das sich nur halb für die Vorstellung erschloß, bewegte sich auf demselben Boden mit der Musik; das Wort deutet nur die Schwingungen der Seele an, welche erst in den Schwingungen des Tones ihren vollständigen Ausdruck fanden. Das einfache Lied, nicht einmal die ganze Lyrik, das Lied, in welchem das Bild nur wie ein flüchtiger Schein aus dem wogenden Aether der Empfindung aufzuckt, konnte daher bei der weiteren Entfaltung der beiden Künste allein ihrem alten Bunde treu bleiben. Jene zarten hingehauchten Weisen Goethe's, Uhland's, Heine's, Geibel's forderten ähnlich wie die Lieder der Minnesänger die Musik heraus, der Empfindung einen volleren und wärmeren Ausdruck zu geben. Doch waren diese Lieder deshalb keine Undinen, keine Sprachnixen, denen nur die Musik eine Seele geben konnte. Man lese diese Lieder; sie sind auf ihren eigenen Füßen ruhende Kunstwerke. Sie haben in Bild und Wort, Rhythmus und Reim ihre eigene Musik und wirken stimmungsvoll und die Empfindung weckend auf das Gemüth. Die Musik kann diesen Ausdruck verstärken, aber sie ist für die künstlerische Wirkung keineswegs unentbehrlich. Die Ode, die

Elegie aber, alle höheren Gattungen der Lyrik, in denen die Empfindung nicht mehr kindlich an der Eischaale pickt, sondern mit freiem Fluge in das erschlossene Reich der Phantasie sich erhebt, zeigen die charakteristischen Vorzüge der Poesie in so glänzendem Lichte, daß die Musik mit ihren Mitteln nicht mehr folgen kann oder die eigenen Vorzüge opfern müßte. „Wie allzugedrängte Bilderfülle," sagt Ambros, „ein speiender Vesuv, so ist allzu-abstrakte Allgemeinheit eines Gedichtes, z. B. eines philosophischen von Schiller, für die Musik eine öde Wüste, in der sie nicht gedeihen kann." Ebenso verhält es sich mit der epischen, mit der objectiv-darstellenden Poesie, gegen die auch Richard Wagner eine leichterklärliche Abneigung hat. „Für Begebenheiten hat die Musik keine Sprache" (Ambros). Wir haben bereits im vorigen Abschnitt erläutert, inwieweit die dichterische Schilderung berechtigt ist.

Die Musik ist ganz Empfindung; in der Dichtkunst ist die Empfindung nur der Duft, der über den entrollten Bildern der Vorstellung zittert. Die Dichtkunst hat ebensoviel Verwandtschaft mit der Malerei, wie mit der Musik. Nur Unkenntniß ihres Wesens konnte das Wagner'sche Paradoxon hervorrufen: „Was nicht werth ist gesungen zu werden, das ist auch nicht der Dichtung werth*)."

Wie verhält es sich nun mit der dramatischen Poesie? Hier sehn wir täglich in der Oper ihre conventionelle Ehe, neben welcher freilich sowohl Drama, als auch Musik selbstständig fortbestehn. Auf der andern Seite wird uns das „Kunstwerk der Zukunft**)" offenbart, in welchem diese Ehe nicht nur als eine unauflösliche dargestellt, sondern überhaupt jeder von beiden Künsten die Berechtigung einer selbstständigen Existenz abgesprochen wird. Wenn wir das Verdienst dieser reformatorischen That darauf beschränken, für die Vereinigung beider Künste eine neue, aber keineswegs ausschließliche Form gefunden zu haben, und die Regeln, welche für die reformirte Dichtkunst gelten sollen, nur auf die

---

*) Richard Wagner, Oper und Drama. Bd. 3. S. 208.

**) Richard Wagner, das Kunstwerk der Zukunft (1850); Oper und Drama. 3 Bd. (1852.)

reformirten Operntexte beziehn: so erscheinen viele Behauptungen des paradoxen Denkers, den man einen auf den Kopf gestellten Lessing nennen könnte, weil er mit demselben Eifer, wie jener auf die Sonderung der Künste und Kunstgattungen, auf ihre Vereinigung bedacht ist, in einem günstigeren Lichte.

Richard Wagner wird scheinbar von einem sittlich reformatorischen Drange getrieben, er ist ein ästhetischer Jean Jacques Rousseau. Unser ganzer Kulturzustand mit der Fülle seiner Beziehungen ist ihm lästig und unbehaglich; er geißelt ihn, wo er kann, mit ätzender Schärfe. Er will den Menschen aus allen seinen Hüllen herausschälen — was bleibt da übrig, als der nackte, auf allen Vieren kriechende Urwäldler des Einsiedlers von Montmorency? Unser Staat, unsere Gesellschaft, unsere Religion und Sitte sind ihm nur Fesseln des Menschenthums. Sein Ideal ist der naive Gefühlsmensch — das rechte Ideal eines Musikers. Und in der That verkappt sich unter dem sittlichen Reformator nur der „absolute Musikus," dem der ganze Reichthum unserer Kultur zuwider ist, weil er sie nicht in Musik setzen kann. Denn er besitzt ästhetische Einsicht genug, um über den Standpunkt der Componisten hinaus zu sein, welche glauben, jeden Thorzettel in Musik setzen zu können. Er will die Schranke seiner Kunst zur Schranke aller Künste machen. Darum setzt er die Malerei zur Decorationsmalerei herab, und seine Liberalität gegen die Poesie, welche dieselbe mit vollstem Rechte zurückweisen darf, ist nur eine scheinbare. Doch wird man uns entgegnen, er räumt ihr ja ein höheres Recht ein, als alle früheren Componisten; er will sie ja von ihrer Dienstbarkeit gegen die Musik im Operntexte befreien; er macht ja umgekehrt die Musik nur zur Auslegerin der Poesie. Man vergißt aber dabei, daß die andern Componisten die Poesie nur für ihre Zwecke dienstbar machten und ihr außerhalb der Oper ein Reich unbestrittener Herrschaft ließen, daß aber Wagner außerhalb des Kunstwerkes der Zukunft keine Poesie mehr gelten läßt!

Dies Kunstwerk der Zukunft ist, trotz der scheinbar demüthigen Stellung der Musik, so wesentlich Oper, das Drama verzehrende Oper, daß die Poesie nur die Rolle einer apanagirten Prinzessin spielt, nachdem man ihr all' ihre Königreiche geraubt. Man hat

die Oper überhaupt einen constitutionellen Staat genannt, obgleich in ihr nur ein Scheinconstitutionalismus Geltung hat, indem die Musik alle Herrschaft und die Poesie nur eine berathende Stimme hat. Dies Verhältniß ist im Kunstwerke der Zukunft keineswegs aufgehoben, und man braucht blos an Strophen zu denken, welche mit voller Orchesterbegleitung gesungen werden, um die bescheidene Rolle anzuerkennen, die hier dem dichterischen Worte zufällt.

Wagner sieht nur mit dem Auge des Musikers. Darum ereifert er sich gegen das Literaturdrama, d. h. gegen die dramatische Dichtung, welche die Charaktere auf den Boden reich gegliederter Lebensverhältnisse stellt. „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den uns're modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun; sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere vom Uebel d. h. modern, überflüssig ist*)." Also die entsetzliche Armuth der Naturlaute soll das geistig reiche Pathos der Tragödie ersetzen! Und warum — weil die Musik mit diesem gedankenvollen Pathos nichts anzufangen weiß! Man vergleiche den dichterischen Text eines „Hamlet" und „Macbeth," „Wallenstein" und „Carlos" mit dem Text eines „Tannhäuser," und man wird einsehn, welche Bereicherung der Poesie das Kunstwerk der Zukunft in Aussicht stellt. Ganz folgerichtig erklärt sich Wagner auch für das Wunder in der Poesie und schlägt überhaupt jene romantische Richtung ein, welche musikalischen Motiven günstig ist, aber die objective Gestaltung der Dichtkunst im höchsten Grade beeinträchtigt.

Wenn wir indeß das Kunstwerk der Zukunft seiner nach Alleinherrschaft strebenden Ansprüche entkleiden: so läßt es sich wohl, wie auch die Wagner'schen Werke beweisen, als ein musikalisches Drama denken, das, allerdings entfernt, an die antike Tragödie erinnert, schwer aufzufindende, einfache Gefühlsstoffe wählt und in der Ausführung Poesie und Musik in einem gewissen mittleren Gleichgewichte, in einer mittleren Temperatur hält, in welcher aber beide

*) Kunstwerk der Zukunft p. 204.

Künste Gefahr laufen, das Niveau der Mittelmäßigkeit nicht zu überschreiten. Daß das bei der Poesie der Fall ist, beweisen vorläufig die Wagner'schen Operntexte, die als Operntexte ganz gut, als poetische Kunstwerke aber ohne Bedeutung sind.

Die Wagner'schen Paradoxen erweisen sich in der That ersprießlich — für die dichterische Gestaltung des Operntextes, wenn wir auch als Princip festhalten, daß der Dichter in der Oper, ihrem ganzen Wesen nach, nur für die Zwecke des Musikers arbeitet. Er kann dies mit gutem Gewissen thun, da ihm ja sonst das freie, unverkümmerte Reich der Dichtkunst offen steht. In der Kunst der Beschränkung wird sich hier der Meister zeigen. Der Operndichter kann nur ganz einfache Stoffe wählen, Stoffe, deren Motivirung in durchsichtigster Klarheit vorliegt, die sich nur in der Gefühlssphäre bewegen. Verwickelte politische Intriguen sind ebenso ausgeschlossen, wie verwickelte psychologische Motive. Die Einfachheit des Motivs ist willkommen, wenn es sich an die Massen vertheilt. Darum sind: die „Stumme von Portici" und „Tell" gute Operntexte. Der Operndichter kann in der Charakteristik nicht in's Einzelne gehen, wie der Dramatiker, der die speciellsten Züge wählt und bis zu den schroffsten Linien fortgeht; hier kann die Musik nicht folgen. Er muß die Gestalten in allgemeinen Umrissen halten. Darum ist die phantastische Wunderwelt ein geeigneter Hintergrund für die Oper, für welche die Gestalt als solche gleichgültig ist, und welche ebensogut ein Quartett von fleurs animées schreiben kann, wie von Prinzen und Prinzessinnen. Die gestaltlose Welt, die Naturerscheinung, das empörte Meer, der Sturm, das Unwetter sind passende Zwischenspiele der menschlichen Handlung in der Oper. Diese Handlung selbst kann wohl mit Märschen, Kämpfen, Tänzen ausgeschmückt sein; aber sie muß in ihrem einfachen Gange sich an Conflicte des Gefühles anschließen. Die Musik hat alle Mittel, das einsame Gefühl sowohl in seiner Innerlichkeit, wie sein Steigen, sein Wachsthum, sein Heraustreten und Hervorbrechen darzustellen. Hierin muß ihr der Operndichter entgegenkommen. Ebenso soll er den Einzelnen der Masse gegenüberstellen, Kämpfe und große Erschütterungen der Massen vorführen. Er muß allen einzelnen Musikformen vom Lied und Duett bis zum Sextett, vom Chor bis zum

allstimmigen Finale Gelegenheit geben, sich geltend zu machen. Dabei darf er freilich das poetische Gesetz richtiger Motivirung nicht vernachlässigen. Seine Kunst wird gerade darin bestehen, alle jene Formen, sowie der Dramatiker seine Scenen, aus dem natürlichen Gange der Handlung einfach zu entwickeln, so daß man nirgends die Absicht merkt, wie der Dichter zwei oder vier oder sechs Helden nur äußerlich zum musikalischen Appell zusammenbläst. Diese folgerichtige Entwickelung aus dem Gefühle erstreckt sich auch auf die Scene, welche ein Recht hat, in der Oper mitzuspielen und ihren ganzen Reichthum zu entfalten, doch innerhalb der Grenzen poetischer Wahrheit. Deshalb tadelt Wagner mit Recht den Sonnenaufgang in Meyerbeer's „Propheten," der nicht dramatisch motivirt ist, obwohl dies so leicht möglich war. Das Schlittschuhlaufen in dieser Oper fällt unter denselben Gesichtspunkt.

Die meisten Operntexte leiden am Mangel einfach klarer und folgerichtiger Motivirung. Daher sind sie zum Theil unsinnig, zum Theil unverständlich. Was nun den dichterischen Text selbst betrifft: so muß er zunächst rein und wohllautend sein, mit größter Einfachheit die Empfindung aussprechen, da hier der Musiker, nicht der Dichter die reichere Farbengebung übernimmt. Tiefe Gedanken, prächtige oder breite Schilderungen, hin und hergehende Reflexionen sind ebenso ausgeschlossen, wie allzu üppige rhythmische Formen. Klarer, angemessener, harmonischer Ausdruck und Reinheit des Reimes und Rhythmus sind dagegen durchweg erforderlich. Nur indem die Poesie auf die Fülle und den Glanz ihres Wesens verzichtet, kann sie mit der Musik ein Bündniß eingehn. Diese Verzichtleistung erkennt auch das Kunstwerk der Zukunft an; aber indem es sie zur absoluten macht und die ganze Dichtkunst auf das Niveau eines guten Operntextes herabdrückt, erweist es sich nur als ein reactionärer Rückgang zu den Anfängen der Kunst und entspricht jenem unhistorischen Standpunkt ikarischer Sittlichkeit, der aus der reichen Entwickelung der Geschichte heraus in irgend ein geträumtes Eldorado flüchtet. Wagner ist in der „Aesthetik" ebenso abstrakt, wie jene Naturrechtslehrer Hobbes und Hugo Grotius, welche eine vor- oder nachgeschichtliche Zeit zur Begründung ihrer Lehren wählten. Die Kunstlehre des Componisten, dem

wir eine schöpferische, geniale Begabung durchaus nicht absprechen wollen, ist so einseitig, wie jene Rechtsphilosophie, und sein „absolutes" Kunstwerk wäre zugleich eine Vermischung der Gattungen und ihr ununterbrochenes Opferfest.

Fünfter Abschnitt.

Die Poesie und die Prosa.

Indem die Poesie mit der Sprache ihr Werk in der nicht mehr unmittelbaren Sinnlichkeit der Vorstellung aufbaut, steht sie in bedenklicher Weise an den Grenzen der Prosa, welche ebenfalls durch die Sprache Begriffe, Vorstellungen und Anschauungen zu erwecken sucht. Doch das Wesen der dichterischen Weltanschauung und des dichterischen Kunstwerkes begründen hier alsbald einen tiefbegründeten Unterschied.

Die Poesie ist älter als die Prosa! Das Gefühl lebte und webte in vollständiger Einheit mit der Welt, und das ist der Boden der Dichtkunst, welche unentwickelt blieb, wie die unerschlossene Welt, aber doch im dumpfen Weben bereits ihr eigenstes Wesen offenbarte. Erst die Analyse des Verstandes zerbrach diese Einheit. Sie zeigte den Zusammenhang der Erscheinungen, stellte auf die eine Seite das Object, auf die andere den Begriff, und löste das Object in seine Eigenschaften, den Begriff in seine Unterschiede auf. Im Leben selbst aber schuf sie eine Fülle praktischer Zwecke, ließ den Willen schwanken zwischen Pflicht und Genuß und in neuen oder stets erneuerten Anläufen nach seinen Zielen ringen. Die prosaische Weltanschauung beruht auf dieser Sonderung des Begriffes und der Erscheinung, des Strebens und des Zweckes, oder sie geht nicht einmal dazu fort, sondern nimmt die Dinge, wie sie sind, respectirt ihre ganze Zufälligkeit und versenkt sich mit Behagen in die von allen Ideen verlassene Wirklichkeit. Das ist der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, jene Analyse der Standpunkt der erkennenden Wissenschaft. Für die Poesie nun scheint zunächst der Inhalt derselbe; auch sie hat es mit Erscheinungen und Gedanken

zu thun; aber ihr Wesen ist die lebendige Einheit von beiden; sie entkleidet die Erscheinung ihrer Zufälligkeit, indem sie dieselbe als Spiegel der Idee auffaßt; sie feiert die ewige Menschwerdung des Gedankens, indem sie denselben in die Fülle der Erscheinung untertaucht. Die Atomistik des Verstandes liegt ihr ebenso fern, wie die practische Rastlosigkeit des Willens. Sie läuft nicht an einer Reihe endlicher Zwecke dahin. Sie schaut die einzelne Erscheinung sub specie aeternitatis, im ewigen Lichte der Schönheit als Selbstzweck, und wenn sie den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen mit aufnimmt, so läßt sie ihn nicht in eine endlose Kette auslaufen, sondern führt ihn, wie die Strömungen des Blutes im Organismus, auf einen lebensvollen Mittelpunkt zurück. Sie ist und bleibt im Herzen der Welt!

Dichtwerke, welche den Standpunkt des gewöhnlichen Lebens zu dem ihrigen machen, fallen daher aus der Poesie heraus. Sobald mir die Welt, wie sie gerade ist, der Mensch, wie er geht und steht, das sinnliche Ding, an das ich meine Nase stoße, das ganze Neben- und Durcheinander der Erscheinung ohne alle Reflexe der Idee ein würdiger Gegenstand der Poesie erscheint, befind' ich mich mitten in der Prosa. Daß hierbei die metrische Form selbst keinen Unterschied macht, haben schon die Alten ausgesprochen. Schon Horaz (sat. 1, 4, 43 u. 44) verlangt vom Dichter das os magna sonaturum und scheint den Zweifel derjenigen zu theilen, welche die Komödie des bürgerlichen Lebens nicht zu den Dichtungen zählen wollen, weil sowohl ihrer Diktion wie ihrer Handlung der machtvolle Schwung fehle und weil sich ihr Ton nur durch ein bestimmtes Metrum vom gewöhnlichen Umgangston unterscheide. Auch Cicero (Orat. 20) erwähnt, daß einige die Sprechweise des Plato und Demokrit, obgleich sie Prosa sei, wegen ihres hinreißenden Schwungs und der hell aufgesetzten Lichter der Sprache (qnod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur) für poetischer halten als die der Komödiendichter, welche trotz des Verses nur die alltägliche Umgangssprache sprächen.

Zur Prosa gehört zunächst die beschreibende Poesie, dann aber ihrem Wesen nach die ganze Dorfgeschichtenliteratur, ein großer Theil der historischen Romane und der sogenannten praktischen

Bühnenstücke. Auf diesem ganzen Gebiete fängt überall die Prosa an, wo der Humor aufhört, der allein in diese Welt der Aeußerlichkeit den Blitz des Ideals zaubert. Jean Paul z. B. mag das Detail eines Schulmeisterlebens bis in seine mikroskopischen Züge erschöpfen; er bleibt immer ideal, weil er mit dem Auge des Dichters schaut, weil er die Idee, wenn auch in verkehrter Spiegelung, in die Erscheinungswelt hineinsieht. Den beliebten Dorfgeschichtenschreibern ist es aber feierlicher Ernst mit jedem Tische in der Dorfschenke, mit jedem Pferdegeschirr, das im Stalle hängt. Jeremias Gotthelf schildert ohne allen Humor den Kampf zweier Mägde, von denen die eine die andere in die offene Düngergrube gestoßen; er stellt Betrachtungen über die beste Methode der Stallreinigung an und verfolgt in seinem Hauptwerke den praktischen Zweck, nachzuweisen, wie man aus einem guten Knechte ein guter Bauer wird. Sein „Uli" ist eine in Scene gesetzte Gesindeordnung. Andere schildern die Volkssitten im Schwarzwalde oder in Böhmen oder in Schlesien und gerathen in das Gebiet der Reisebeschreibung. Oder man erzählt uns eine ziemlich verwickelte Criminalgeschichte nach Art und Weise des „Neuen Pitaval," in welcher weder der Steckbrief des Helden, noch die genaue Beschreibung des corpus delicti und die Angabe aller Indicien fehlt. Unser juristischer Verstand findet dabei vielleicht eine nicht uninteressante Beschäftigung; aber seine Thätigkeit hat mit der Poesie nichts gemein. Der historische Romanschriftsteller liebt es, seinem Werk eine weitläufige geschichtliche Einleitung vorauszuschicken, in welcher er uns sowohl über sein Quellenstudium unterrichtet, als auch in dem Nachweis triumphirt, daß er von der Geschichte fast gar nicht abgewichen sei. Der Bühnendichter aus Kotzebue's und Iffland's Schule nimmt irgend eine Verlegenheit des alltäglichen Lebens, eine Spielschuld oder einen Diebstahl aus Hunger, und macht daraus ein Drama. Das ist alles eine in der modernen Literatur reichwuchernde Prosa, welche in ihrer Unfähigkeit, die weitausgebreitete Kultur der Gegenwart mit ihren tausendfachen Beziehungen dichterisch zu beseelen, beliebig irgend eine Zufälligkeit aus ihr herausgreift und uns diesen unverarbeiteten Rohstoff als ein Kunstproduct auftischt. Die Analyse des Verstandes aber, die sich unter einer dichterischen Maske ver-

birgt, bringt nur die didaktische Poesie hervor, die wir wegen der zahlreichen Producte, die sie erzeugt, noch besonders betrachten müssen. Hierher gehören auch eine Menge neuer französischer Romane, in denen das Seelenleben und die Gesellschaft nur verstandesmäßig analysirt sind, ohne irgend eine poetische Synthese.

Ueber diese verstandesmäßige Analyse, sowie über die Zufälligkeit der sinnlichen Welt erhebt sich indeß die Philosophie und scheint so mit der Poesie zusammenzufallen. In der That gilt Beiden nur die Einheit der Idee und der Erscheinung, aber diese Einheit verwirklicht die Philosophie in der Idee, die Poesie in der Erscheinung. Es ist gewiß die höchste Aufgabe der Poesie, das höhere auf das Weltganze und seine ewigen Zwecke gerichtete Gedankenreich in sinnlicher Schönheit darzustellen, und von der dunkeln Symbolik der orientalischen Poesie bis zu Dante's divina commedia und Goethe's „Faust" haben großartige, über die Grenzen der einzelnen Gattungen hinübergreifende Kunstwerke nach der Lösung dieses Problems gerungen. Wo indeß dies Streben mißlang: da war der Rest ein Niederschlag, den wir als philosophische Prosa bezeichnen mögen, und der im unverarbeiteten Scholasticismus des Dante'schen Gedichtes, in den trockenen Allegorieen des zweiten Theiles von „Faust" und in zahlreichen Gedichten unserer neuen philosophischen Lyriker, in Mosen's „Ahasver" und Jordan's „Demiurgos" unverkennbar hervortritt*). Gerade dies prosaische residuum macht den Unterschied zwischen Philosophie und Poesie am klarsten. Wo dem Dichter der kühne Wurf gelingt: da scheint das Welträthsel gelöst, Wahrheit und Schönheit vermählt, der höchste Gedanke, den der Denker in dialektischer Entwickelung erzeugt, in unmittelbarer Schönheit auch für die Anschauung geboren. Wo er mißlingt: da müht sich der Dichter ab, ihn auf Art und Weise des Philosophen hervorzubringen; da hört man die dialektischen Fäden in der Gedankenfabrik herüber- und hinüberschnurren; da sitzt die Metaphysik als zehnte Muse am Webstuhl, aber wir erhalten nimmer das fertige schöne Bild. Das vergebliche Ringen

*) Vgl. meine „Nationalliteratur der Deutschen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts." Vierte Auflage. Bd. 3. S. 179 u. 196.

läßt auch den Ausdruck seinen dichterischen Reiz verlieren und die Farb- und Gestaltlosigkeit des philosophischen Denkens annehmen. Solche Wendungen finden sich häufig in Sallet's sonst gedankenvollen Gedichten, so z. B. in „Unsterblichkeit“:

Doch was in mir den Wechsel überdauert,
Spürt mancher Jüngling noch in tiefster Brust,
Wenn ich aus Gott in ihn zurückgeschauert,
Unsterblich in der Menschheit mir bewußt!

Dagegen beruht Schiller's Dichtergröße vorzugsweise darauf, daß er in seinen „Gedichten“ die höchsten Probleme des Gedankens in schönster Anschaulichkeit mit aller Lebenswärme der Empfindung zu gestalten wußte.

Philosophie und Dichtkunst sind sich darin verwandt, daß sie beide darauf ausgehen, ein Ganzes zu schaffen, das als ein Mikrokosmus die Welt in sich trägt. Doch der Philosoph schafft dies Ganze nur, indem er sein Gedankengebäude vollendet; das Einzelne ist lebendig, aber nur für das Ganze, nur im Fluß der Idee; für den Dichter ist das Einzelne selbst das Ganze, selbst die erscheinende Idee!

Doch nicht blos die Weltanschauung des Dichters unterscheidet das dichterische Kunstwerk vom prosaischen; auch sein innerer Organismus ist ein wesentlich verschiedener. Das Dichtwerk hat organisches Leben; es ist sich selbst Zweck; alle Gattungen der Prosa haben ihren Zweck außer sich. Der gleiche Hauch der Liebe beseelt dort das Ganze und auch seinen kleinsten Theil; in einem Dichtwerk kann nichts Zufälliges, nichts Gleichgültiges existiren. Vergleichen wir die höchsten Gattungen der Prosa, nächst der Philosophie, mit der Dichtkunst, um diesen Unterschied klar zu machen!

Die Geschichtsschreibung hat den Zweck, uns über das Geschehene zu unterrichten, uns dasselbe in seinem Zusammenhang vor Augen zu führen. Mag sie dabei mit der Naivetät der Chronik zu Werke gehn oder die pragmatische Darstellung vorziehn, welche die Thatsachen auf ihre Ursachen zurückführt: sie bleibt an das zufällige Factum gebunden. Sie erzählt das Ueberlieferte und sucht durch die Kritik der Quellen alles aus dem Wege zu räumen, was die Reinheit der Ueberlieferung trüben könnte. Thatsächliche Wahr-

heit ist ihr Hauptzweck. Wohl kann sie dabei auch Nebenzwecke verfolgen; sie kann patriotische Gesinnung zu erwecken trachten; sie kann der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhalten wollen; aber alle diese Zwecke, selbst der Hauch einer freien und frischen Gesinnung, erheben sie nicht in das Reich der Poesie. Schon die Art und Weise, wie der Geschichtschreiber und der Dichter sich zum gegebenen Material verhalten, markirt die Grenzen zwischen Prosa und Poesie. Auch der Geschichtschreiber muß die Masse des Stoffes, welche ihm das Studium der Quellen an die Hand gegeben hat, künstlerisch sichten. Zunächst scheidet er das Unverbürgte aus; dann strebt er das Widersprechende entweder unter einem höheren Gesichtspunkte zu vereinigen oder er hebt nur die eine am meisten verbürgte und begründete Nachricht hervor; ferner sucht er das Bedeutende vom Unbedeutenden zu sondern. Bedeutend aber ist ihm das, was ein Licht auf den Zusammenhang der Thatsachen wirft, was die Gründe von Krieg und Frieden, den innern Organismus der Staaten, den Charakter der Staatsmänner und Feldherrn oder die Entwickelung der Kultur zu erhellen vermag. Wie weit er in dieser Sichtung geht, das hängt vom Charakter seines Werkes ab, indem eine Specialgeschichte eine viel größere Fülle oft bedeutungsloser Mittheilungen aufnehmen muß, als eine allgemeine Geschichte der Welt oder der Nation. Das Interesse der Wahrheit als solches erstreckt sich bis auf die mikroskopischen Züge des Weltgeistes. An und für sich ist der Geschichtschreiber hierin so wenig beschränkt wie der Naturforscher, der stets neue Species von Insecten und Käfern an seine Nadel spießt oder neue Arten berühmter Modeblumen zieht: jede neue Kenntniß bereichert die Wissenschaft. Die Grenzen, die sich daher der Historiker selbst steckt, sind beliebig und vom Zufalle abhängig; denn es ist ein Zufall, ob er die Geschichte einer Burg und Stadt oder die eines Zeitalters schreibt. Dagegen ist das Kunstwerk des Historikers für den Dichter selbst wieder Material; er beginnt damit eine neue Sichtung, aber nicht im Interesse thatsächlicher Aufklärung, im Dienste der Wahrheit, sondern im Interesse künstlerischer Gestaltung, im Dienste der Schönheit. Wie weit er dabei die Wahrheit berücksichtigen muß, ist eine Frage, die uns noch später beschäftigen wird. Keineswegs kann er die Erz-

stufen des Historikers benutzen; er muß ihr Silber losschmelzen für seine Kunst. Die Breite der Kulturprosa, die ewigen Wiederholungen des Geschehens, die nüchternen ursächlichen Zusammenhänge sind ihm ein Gräuel — er sammelt alles Zerfahrene in einem großen Brennpunkte des Willens und der Empfindung! Wie wesentlich ist für den Historiker der Neuzeit die Darlegung diplomatischer Aktenstücke, der Nachweis des Ganges der Cabinetspolitik! Wie unbrauchbar aber für den Dichter ist das seelenlose Schreiberwesen, selbst wo es die Geschicke der Völker entscheidet! Er muß die Politik aus dem todten Spiele des Verstandes und völkerrechtlicher Beweisführung in die Seele eines Helden hinüberretten, der seinen entscheidenden Willen in sie hineinlegt! Wie wichtig ist für den Geschichtschreiber die friedliche Entwickelung des modernen Verfassungslebens! Welcher Dichter der Welt aber könnte z. B. die Geschichte des süddeutschen Constitutionalismus poetisch behandeln oder wer die finanziellen Ursachen der französischen Revolution, die Thiers und Louis Blanc so ausführlich darlegen, als dramatisches Motiv benutzen, oder die Assignaten im Gesange eines Epos dichterisch verklären? Da war freilich Homer glücklicher, dessen Münze nicht in papierenen Zeichen, sondern in lebenden Wesen bestand, und der den Werth der Rüstungen des Glaukos und Diomedes nur durch die Zahl der Rinder bestimmte, für welche sie feil waren. Der Dichter greift aus der Geschichte ein Ganzes heraus, das einen nothwendigen Anfang und Ende hat; der Historiker verfährt auch hierin willkürlich; er kann die Geschichte Roms bis zu Augustus oder bis zu Constantin schreiben: das ist für den Werth seines Werkes gleichgültig. Wo aber der Geschichtschreiber verstummt oder die in der Seele der Helden ruhende Begründung ihrer Thaten nur andeutet: da tritt der Dichter in sein volles Recht, indem er den vollen und ganzen Charakter erfaßt und die That aus ihm mit Nothwendigkeit hervorgehen läßt. Das Phlegma der Geschichte verwandelt er in Spiritus, das einmal Geschehene in ein ewiges Geschehn!

Der Historiker scheint in das Gebiet des Dichters überzugreifen, wenn er wie z. B. Livius eine bestimmte Situation durch selbsterfundene Reden ausmalt. Sobald der Geschichtschreiber erfindet,

wird er seiner Aufgabe in der That untreu. Er mag seine Helden nur das sagen lassen, was sie unter den gegebenen Umständen und ihrem Charakter nach hätten sagen können: immerhin überschreitet eine Ergänzung in dieser freien Art die Grenzen seiner Darstellung. Anders verhält es sich mit dem Vortrage überlieferter Mythen, mögen sie noch so dichterisch sein. Wo hingegen in der Sprache wie z. B. bei Schiller der dichterische Schmuck vorwaltet, da wird der Ausdruck, der dem Geschichtschreiber nur für seine Zwecke dienstbar sein soll, zu einer Bedeutung erhoben, die er nur in der Dichtkunst besitzt!

Umgekehrt greift der Dichter in das Gebiet des Historikers über, sobald er breite Einleitungen und Entwickelungen giebt, welche den ursächlichen Zusammenhang der Begebenheiten mit dem ganzen Beigeschmack stoffartiger Zufälligkeit auseinandersetzen, sobald er an Klio's erborgten Faden nur einige schwächliche Fictionen reiht, sobald er durch Bemerkungen jeder Art zeigt, daß ihm die historische Wahrheit mehr gilt als die dichterische. Hiergegen sündigen bisweilen Walter Scott, selbst Bulwer z. B. im „letzten der Barone" und ihre zahlreichen Nachahmer. Der historische Roman verführt überhaupt zu solchen einleitenden und vermittelnden Kapiteln, in denen der Dichter mit vollem Bewußtsein den Griffel Klio's ergreift und den unverarbeiteten Rohstoff der Geschichte handlangermäßig aufschichtet. Der Dramatiker ist diesen Mißgriffen weniger ausgesetzt, weil er die Handlung aus den Charakteren heraus und mittelst ihrer eigenen Rede gestaltet, er müßte denn, wie ein neuester Tragödiendichter, zu dem verzweifelten Mittel greifen, in den Reden seiner Helden die historisch gesprochenen Worte in ihrer authentischen Würde durch Sternchen auszuzeichnen, um sie von den weniger glaubwürdigen Redensarten des Dichters zu unterscheiden. Doch ist nicht zu leugnen, daß auch der historische Tragödiencyklus Shakespeare's, der einigen neueren Revolutionsdramen und Hohenstaufenstücken zum Muster diente, zu sehr an stoffartiger Erdschwere leidet, zu sehr in äußerlicher Zeitfolge auseinandergezogen, sich um keinen dichterischen Centralpunkt bewegt.

Noch näher als die Geschichtschreibung scheint die Beredtsamkeit an den Grenzen der Poesie zu stehn, wird aber durch die eine große Kluft von ihr geschieden, daß das rhetorische Kunstwerk

praktische Zwecke verfolgt, während das dichterische Selbstzweck ist. Der Redner wendet sich stets an den Willen, der Dichter an die Anschauung. Der Redner will entweder, wie Demosthenes und Cicero, wenn sie ihre Philippiken schleudern, die Gemüther aufregen mit einer bestimmten Wendung zur That, oder, wie die berühmten Kanzelredner, sie einladen zur Einkehr in sich selbst, zur Buße und Besserung, zu neuer Regelung des moralischen Lebens! Wie aber unterscheidet sich eine oraison funèbre von einem Leichenkarmen? Haben nicht beide den Zweck, den Ruhm des Verstorbenen zu preisen? Der Redner darf diesen Zweck unverhüllt in den Vordergrund stellen; der Dichter schreibt nur ein schlechtes Gelegenheitsgedicht, wenn er hierin seinem Beispiele folgt! Was für den Redner Zweck, kann für den Dichter nur Anlaß sein, ein selbstständiges Kunstwerk zu gestalten. Ein Lobredner der Sieger bei den isthmischen Spielen würde die Regeln seiner Kunst schlecht beobachtet haben, wenn er wie Pindar in seinen Epinikien vom Lobe der Helden in kühnen Gedankenverbindungen abgeschweift wäre. Umgekehrt wäre Pindar nicht Griechenland's größter Odendichter gewesen, wenn er dies Lob zum Zweck seiner Siegeshymnen gemacht hätte, statt darin nur einen Ausgangspunkt für den Schwung seiner Begeisterung und seiner kunstvoll verschlungenen Gedankenreihen zu suchen.

Durch den reichen sprachlichen Schmuck grenzt die Prosa des Redners dicht an den poetischen Styl, und in der That ist von früheren Schriftstellern z. B. von Hugo Blair Rhetorik und Poetik stets im Zusammenhang behandelt worden. Doch auch was den Schmuck der Rede betrifft, ist der Unterschied unverkennbar. Es giebt Redefiguren, die sich mehr an den Willen wenden, und solche, welche mehr die Anschauung vor Augen haben. Erstere dienen nur dazu, der Rede größeren Nachdruck zu geben, mit größerer Energie auf den bestimmten Zweck hinzuarbeiten, während letztere das schöne Bild, das sein eigener Zweck ist, mit größerer Lebhaftigkeit vor die Seele zaubern. Deshalb sind alle grammatischen und syntaktischen Figuren, z. B. diejenigen, welche auf der Stellung und Wiederholung der Wörter beruhen, vorzugsweise rhetorisch, während die Tropen, der eigentlich bildliche Ausdruck, mehr der Dichtkunst angehören. Doch ist hier keine durch-

greifende Grenze zu ziehn, die allein durch das Tendenzmäßige der Rede, das Tendenzlose der Dichtung bezeichnet wird.

Wie verhält es sich nun mit der Tendenzpoesie und mit den rhetorischen Verirrungen der Dichtkunst? Diese Frage erscheint um so wichtiger, als ein Theil der Kritik „Tendenz“ und „rhetorisch“ zu beliebten Stichwörtern gewählt hat, mit denen vollkommen begriffslos gewirthschaftet wird. Einseitige Geschmacksrichtungen bemächtigen sich solcher Ausdrücke, um sie in ihrem Interesse auszubeuten. Der Begriff wird so ausgeweitet, daß sein tadelnder Inhalt auch auf berechtigte Dichtgattungen paßt. Die romantische Schule insbesondere in ihrer Opposition gegen die Schiller'sche Gedankenpoesie, Ludwig Tieck an der Spitze, der unseren größten Dramatiker einen spanischen Seneca nennt, machten die Rhetorik Schiller's zu einem Stichwort, welches bis in die neueste Zeit gegen alle kräftigen Richtungen moderner Poesie von den Nachbetern der Romantik benutzt wurde. Vorzüglich verurtheilte man damit die politische Lyrik, doch nur insoweit mit Recht, als es den Dichtern nicht gelungen war, ein selbstgenugsames, vom Hauch der Stimmung durchzittertes Bild für die Phantasie hinzustellen. Dieser Tadel trifft aber keineswegs ihre berühmtesten Vertreter, welche mit gleichem Rechte wie Pindar, Tyrtäos, Horaz, Körner den Staat in die Kreise ihrer Empfindung zogen. Ein Kriegslied des Tyrtäos und Körner, die Marseillaise eines Rouget de Lisle sind allerdings auf Märschen und vor Kämpfen gesungen worden; aber der Dichter legte keinen äußerlichen Zweck, sondern nur den Hauch seiner kriegerischen Stimmung in dieselben. Eine Idee, welche die Dichtung trägt, ist von einer Tendenz, die ihr nur angeheftet ist, wesentlich verschieden! Hat der Dichter so viel Energie, auch die politischen Bewegungen der Zeit ganz in seine Stimmung aufzunehmen, ihnen Gestalt, Fleisch und Blut zu geben: so ist seine politische Lyrik vollkommen berechtigt. Der Tadel der „Rhetorik“ trifft daher nicht die Richtung als solche, sondern die dichterische Ohnmacht, die sich in ihr versucht.

Wenn man aber die geschichtlichen Trauerspiele Schiller's wegen ihrer rhetorischen Stellen tadelt: so vergißt man dabei, daß im historischen Drama das Rhetorische unabweislich Platz greifen

muß, aber nur als ein Moment im dramatischen Kreislaufe und im Dienste der Poesie! Wir sehen, daß das Rhetorische sich vorzugsweise an den Willen wendet, der sich auf bestimmte Zwecke richtet! Die Wurzel für alle höheren Potenzen des Drama's ist aber eben der menschliche Wille — und der dramatische Conflict entsteht aus dem Conflict seiner Zwecke. Es werden daher hier Scenen vorkommen, wo auch durch die Energie des Wortes auf den Willen eingewirkt wird! Ein Verschwörer, wie Fiesko, der seine revolutionaire Begeisterung den Genossen einzuhauchen sucht, ein Volksmann, wie Stauffacher, der die Gemüther durch die Macht der Rede zum Freiheitsbunde entzündet, ein Staatsmann, wie Burleigh, der seine Königin zum entscheidenden Schritte gegen die gefangene Feindin zu bestimmen sucht, ein Feldherr, wie Wallenstein, der seine Kuirassiere zum Abfalle vom Kaiser zu bewegen trachtet — wie sollen sie denn anders als durch die Rede, durch eine allerdings dichterisch potenzirte Rhetorik ihre Zwecke erreichen? Nicht blos Schiller, auch Shakespeare ist reich an solchen Beispielen — wir erinnern nur an die Rede des Marc Anton bei Cäsar's Leiche, die zahlreichen Reden der Feldherren an ihre Truppen, an die Reden der Mutter und Gattin des Coriolan u. s. f. Wenn auch die dichterische Begeisterung hier einen höheren Schwung nimmt, als die blos rednerische: so bewegen wir uns doch dabei durchaus nicht im reinen Element der Stimmung, sondern haben bestimmte Zwecke vor uns, die durch bestimmte rednerische Mittel erreicht werden sollen. Doch diese Zwecke sind nie der letzte Zweck des Drama's selbst; das Rhetorische ist nur eine berechtigte Ausweichung der dichterischen Diction und hebt sich wieder in die organische und selbstständige Harmonie des Kunstwerkes auf. Auch erhält das Rhetorische im Drama, da es einer bestimmten Person in den Mund gelegt wird, zugleich die Bedeutung des Charakteristischen. Die Rede soll den Charakter des Redners malen! Und in der That, wie hätte Shakespeare den Charakter des Marc Anton schlagender darstellen können, als durch seine meisterhafte Rede an Cäsar's Leiche! Alle diese feineren Unterschiede sind indeß jener Kritik gleichgültig, welche mit dem Sturmbocke des „Rhetorischen" in alle neueren Geschichtsdramen Bresche läuft und sich mit dieser Phrase ein Ansehen bei

dem Publikum zu geben weiß! Wir wollten hier nur auf die innere Nöthigung des Dramatikers, zu rhetorischen Mitteln zu greifen, hinweisen und damit der gedankenlosen Polemik eine wohlfeile Waffe aus der Hand winden.

Wenn wir so die Hauptgattungen der Prosa von der Poesie geschieden, so bleibt noch übrig, zu untersuchen, inwieweit der prosaische, unrhythmische und reimlose Styl selbst zum Träger des dichterischen Ausdruckes und der dichterischen Darstellung werden kann. Wo die Prosa dichterischen Zwecken dient, muß sie auch alle Mittel des dichterischen Ausdrucks, die metrische Form und den Reim ausgenommen, in sich aufnehmen. Was die Beredtsamkeit und Geschichtsschreibung an Schönheiten in die Prosaform hineingebildet hat: das muß auch der Prosa des Dichtwerkes zu Statten kommen. Auch sie hat ihren Rhythmus, der zunächst im wohlgebildeten Satz- und Periodenbau zu Tage tritt, aber auch in der Folge der Silben dem feineren Blick bemerkbar bleibt. Mit Recht bemerkt Gutzkow: „Schönheit der Prosa beruht so gut auf rhythmischen Gesetzen, wie die Schönheit des Versbaues. Können wir über eine prosaische Rede, um die Länge und Kürze der darin gebrauchten Worte zu bezeichnen, häufige Jambenzeichen (◡ –), Tribrachyszeichen (◡ ◡ ◡), Päonquartuszeichen (◡ ◡ ◡ –) und wohl gar das Zeichen der Proceleusmaticus (◡ ◡ ◡ ◡) setzen, so fehlt jede schöne Continuität, die Sätze zerbröckeln in ein loses Geröll und von angenehmer Klangwirkung ist nicht die Rede. Die Schönheit der Prosa beruht auf einer durchgehend anapästischen Bewegung, zwei Kürzen als Auftakt, dann eine Länge (◡ ◡ –), zwischendurch wenig Jamben und viel Choriamben (– ◡ ◡ –).“

Das dichterische Wort, der belebtere Ausdruck, der Reichthum an Bildern sind in solcher Prosa ebenfalls mehr oder weniger am Platz; nur bedarf derselbe stets einer gewissen Klarheit und geordneten Folge und muß die lyrische Unordnung, wie sie in den höheren Gattungen der Lyrik, als Folge einer die Zwischenglieder kühn überspringenden Begeisterung berechtigt ist, zu vermeiden suchen. Wo die Prosa das Herder'sche Prädikat „tollgeworden“ verdient: da wird sie in der Regel reich an Ungeheuerlichkeiten, welche weit über das Maß geschmackvoller und doch kühner Dichtung hinaus-

gehn. Belege hierfür geben die kraftstrotzenden Phrasen unserer deutschen Genialitätsdramatiker, von Lenz und Klinger und Schiller's Jugenddramen, die wir hier nicht ausnehmen dürfen, bis zu Grabbe, Hebbel und Otto Ludwig. Weil hier das Bindende und zugleich Beschränkende der strengeren Form fehlt, verfällt solche Prosa in das Uebertriebene, Barocke, Paradoxe.

Ueberhaupt darf für die höheren Gattungen der Poesie die metrische Gebundenheit als unerläßlich und als echte Trägerin dichterischer Freiheit betrachtet werden. Der Vers erst prägt sich dem Gedächtniß ein; er hat die Bedeutung des Bleibenden, Monumentalen, wie es Jacob Grimm in seiner Vorrede zur deutschen Grammatik treffend mit den Worten bezeichnet: „Ungebundene Prosa läßt dem Gedächtniß den Inhalt verhallen."

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Die dichterische Stoffwelt.

Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen, erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrübten und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduction und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.

Von allen Künsten hat die Dichtkunst, die sich im freien Reiche der Phantasie bewegt, die reichste Stoffwelt vor sich; ja sie vereinigt nicht nur die Stoffwelten aller anderen Künste, sondern diese selbst in der ihrigen. Das Werk des Architekten, des Bildhauers, des Malers kann die Muse des Dichters selbst zu Ergüssen begeistern, welche jene Schöpfungen durch das bewegte Wort ergänzen; ja der Dichter kann das wortlose Werk des Musikers in bestimmte Anschauungen und Empfindungen übersetzen. Zunächst bietet sich dem Dichter die physikalische und landschaftliche Natur dar, die er aber, wie wir bereits oben gesehn, nicht selbstständig behandeln kann, ohne in die unpoetische Beschreibung zu verfallen. Wir besitzen zwar derartige schildernde Gedichte nicht blos in Bezug auf die Jahreszeiten, sondern sogar auf die Gesundbrunnen mit

medicinisch-doctrinairem Beigeschmack; doch können wir sie nur für Verirrungen erklären. Dagegen bietet gerade die landschaftliche Natur die reichsten Anregungen für das Gemüth, für die Stimmung des Lyrikers. Ein Mairegen, ein Abendsonnenstrahl, ein Gang im Walde können befruchtend auf sie einwirken. Die Kunst des Dichters besteht überhaupt hier darin, Bild und Empfindung in eins zu wirken. Darin sind Goethe, Lenau und Geibel Meister. Das Naturobject als solches tritt nicht in den Vordergrund; aber der Hauch, die Beleuchtung, die malerische Stimmung. So ist z. B. das Schilf gewiß ein dürftiger Gegenstand für einen beschreibenden Poeten, der uns seine hohen, dicken Halme, seine Rispe, seine silberhaarigen Aehrchen botanisch vormalen wollte, Lenau aber in seinen „Schilfliedern" versetzt uns „an das öde Schilfgestade," wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendstern durch die Binsen und Weiden scheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond seine „bleichen Rosen" in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beseelt er die Natur und macht sie zum Spiegel des Gemüthes. Das Schilfgestade ist hier die melancholische Stätte, wie der melancholische Grund des Gemüthes; und wie über jene die wechselnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehn, so nimmt auch die Melancholie des Dichters bald einen sanfteren, wehmuthsvolleren, bald einen bewegteren, wilderen Charakter an. Die echte Poesie der „Jahreszeiten" findet nur hier ihre Stätte, mag man nun den Frühling mit Wilhelm Müller als Bräutigam auftreten lassen oder mit Lenau um seinen Tod klagen oder den trennungsschaurigen Odem des Herbstes und seine Schwermuth mit Lenau und Geibel besingen. Die „Jahreszeiten" werden hier nicht zu selbstständigen Gemälden benutzt, nicht einmal zu Arabesken, welche um den Rahmen eines inneren Seelenbildes schweifen, sondern sie sind mit diesem innig verschmolzen. Doch auch abgesehen von der unmittelbaren Einheit, in welcher die Stimmung der Natur und die der Seele verschmelzen, giebt die landschaftliche, überhaupt die unorganische Natur einen Reichthum von Bildern her, in denen sich das Leben des Geistes spiegelt.

Der Geist wird ebensowenig durch solche Bilder aus der Natur

herabgesetzt, wie Bilder des geistigen Lebens zu tadeln sind, wenn sie auf die Natur angewendet werden. Grün mag immer den Lenz einen Rebellen nennen; er ist trotz Julian Schmidt damit in seinem guten Rechte. So bleibt die Natur eine reiche Fundgrube für die dichterische Bildersprache, besonders das Spiel der Kräfte, der Blitz, der Sturm, die Uebergänge von Licht und Farben, in denen sich sowohl der Kampf des Menschenlebens, als der Stimmungswechsel der Seele symbolisirt. Die Poesie der Dämmerung ist in den „Voix du crépuscule“ von Victor Hugo sinnvoll vertreten. Byron schildert in der „Parisina“ das Helldunkel des Abends:

Die Stunde naht, wo durch die Flur
Das Lied der Nachtigall erklingt,
Die Stunde, wo der Liebe Schwur
Sich süßer in die Seele singt;
Es weht der Wind, das Wasser rauscht
Musik in's Ohr, das einsam lauscht.
Die Blume glänzet thaubenetzt,
Der Himmel funkelt sternbesetzt,
Und auf der Well' ein tieferes Blau,
Ein schimmernd Braun um Berg und Au
Und in der Luft helldunkler Schein,
So dämmermilde, still und rein:
Die Stunde, wo der Tag erlischt,
Und Abendroth mit Mondesglanz sich mischt.

Eine andere Art weichlich verschwimmender Dämmerungspoesie findet sich in Longfellow's Gedichten. Hier enthüllt sich uns eine bleiche kalte Welt, „where the embracing sunbeams chastely play.“

Die organische Natur kann schon selbstständiger in die Poesie eintreten; sie hat schon ihre eigene, nicht erborgte Seele. Das Pflanzenreich mit seinem stillen, sanften, allmählich wachsenden Leben hat, auch abgesehen von der Symbolik der Blumensprache, eine eigenthümliche Verwandtschaft mit dem Dichtergemüthe, dessen Schöpfung sich ebenso sanft von der Seele löst, ebenso allmählich, aus Erd' und Himmel Nahrung saugend, in die Höhe wächst! Die Pflanze hat zum Theil ihre stereotype Poesie! Eine bestimmte Be=

deutung ist untrennbar mit ihr verbunden. Man kann z. B. nicht an die Eiche denken, ohne sich an Manneskraft und deutsche Gesinnung erinnern zu lassen. Aehnlich geht es mit der Rose, dem Veilchen, dem Vergißmeinnicht! Von Goethe's „Röslein auf der Haiden," von Bürger's „Blümchen Wunderhold," von der blauen Blume des Novalis, der Zauberblume der Romantik, bis zu den fleurs animées der neuen Miniaturlyrik haben Blumen aller Art in den dichterischen Rabatten gewuchert. Die Poesie hat indeß dabei mehrere Klippen zu vermeiden. Die erste, an welcher Haller gescheitert, ist die botanische Beschreibung von Blatt und Stengel, Kelch und Krone; denn wo das Herbarium anfängt, hört die Poesie auf. Das Herbarium spielt meistens in den beschreibenden Gedichten eine große Rolle. So auch in denen Schmidt's von Werneuchen, den Goethe verspottet (1797). In seinem „Dorfe Döbritz" heißt es:

Fern die Hufen des Dorfs voll gelber wallender Gerste
Stachelähren, am Wald die weiße Kuppe des Sandbergs,
Wo Holzhasen nur lauschen versteckt im gewundenen Kniebusch,
Voll Waldschnepfen die Schonung, ein Volk Rebhühner im Brachfeld,
Näher im ebenen Thal der Wiesen gehäufelte Heumahd,
Hagerosen und Quendel und Haferdisteln und Windhalm.

Dies botanische „Registriren" giebt kein „Bild" und ist nicht einmal eine dichterische Beschreibung zu nennen. Dasselbe gilt von der Beschreibung „eines Kunstgartens":

Vom Kunstgärtner gepflegt, gedeihen an wärmender Sonne
Rechts Zwergbäumchen voll Bergamotten, Citronen, Reinetten,
Amarellen und Quitten, am Mauergeländer die Pfirschen,
Links Amaranthen, Levkojen und Judenkirschen und Fuchsschwanz,
Kaiserkronen und Myrthen, Jelängerjelieber und Nelken,
Jenseits der Rosenallee ein Beet voll gestäbelter großer
Zuckerschoten, ein andres voll Netzmelonen u. s. f.

Wenn die Redacteure „der Natur" neuerdings diesen „vergessenen Naturdichter" an's Licht zogen, so verwechselten sie ihr wissenschaftliches Interesse mit dem der Poesie

Die andere entgegengesetzte ist das unklare Personificiren, das aus Grandville's malerischen Arabesken in die deutsche Literatur

übergegangen ist. Man legt in die Pflanze zu viel Seele und Charakter und verwischt gerade dadurch ihre bestimmte Physiognomie! Es ist eine Blumenfastnacht, welche durch unsere Duodezgedichte schwirrt! Und dabei fallen die Blumen fortwährend aus der Rolle, welche die Natur ihnen anvertraut! Diese Koketterie einer willkürlichen Blumenbeseelung ist ein charakteristischer Zug unserer modischen Toilettenliteratur. Jeder Poet hat seinen eigenen Selam! In der Regel finden alle diese Personificationen der Blumen ohne inneren Zusammenhang statt; der Dichter geht durch einen Garten oder einen Wald und sieht nun im Mondenschein oder sonstiger Beleuchtung die verschiedensten Gestalten aus den Blumenkelchen steigen oder die Bäume die sonderbarsten Gesichter schneiden. Diese allegorische Botanik ist Selbstzweck! Wie ganz anders z. B. in Freiligrath's Mustergedicht „der Blumen Rache," das leider! viel dazu beigetragen, den Blumenspuk der Modelyrik zu entbinden. Dort ist alles Handlung; die Gestalten sind ihre Träger und ebenso reizend wie angemessen geschildert. Auch in dem Gedichte „die Lerche" von Annette Droste-Hülshoff, in welchem allegorisch das Nahen der Sonne als einer Fürstin und der ehrfurchtsvolle Gruß der huldigenden Natur geschildert wird, läßt man sich die kühne Blumensymbolik gefallen, da sie gleichsam im Geiste der Situation gehalten ist:

Maaßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;
Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Winde pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind,
Daß zu der Hoheit Händen er es trage!

Noch berechtigter ist diese Beseelung der Blumen, wo sie nur ein Wiederschein des menschlichen Gemüthes in einer bestimmten Situation ist, wo der Dichter nur mittelbar durch seinen Helden oder seine Heldin diese Seele in die Blumenwelt hineinschaut. Wenn in meiner „Göttin" Marie, vom Geliebten entführt, auf ihrer Flucht durch den Klostergarten eilt, so mag die folgende Stelle wohl nicht als müßige Malerei erscheinen, sondern als lebendiger

Ausdruck der Situation und der angstvoll erregten Empfindung der Heldin:

Die Blumen neigen sich in bösem Grollen,
Wie Geister des verlassenen Altars!
Der Mohn mit schwerem Haupt im Mönchsgewand
Scheint schläfrig noch ein Anathem zu lallen.
Der Rittersporn erhebt zum Fluch die Hand,
Ein Lehnsherr, zürnend flüchtigen Vasallen.
Die Nachtviole schließt die Kelche zu,
Der Blick der Frevler soll sie nicht entweihn;
Die Lilie, aufgeschreckt aus bleicher Ruh,
Bebt schattenhafter noch im Mondenschein u. s. f.

Ein meisterhaftes Stimmungsbild aus dem Gebiete der Pflanzenwelt hat uns Heine in seinem Liede vom „Fichtenbaum und der Palme" gegeben. Auch zu Trägern eines Gedankenbildes eignet sich die Blume, wie Uhland im „Mohn" die träumerische Weltanschauung des Dichters, Geibel in der „Sonnenblume" die einsamplatonische Liebe und ich selbst in „Passionsblume und Parnassia*)" den Gegensatz zweier Weltanschauungen darstelle.

Die Thierwelt in ihrer eigenen freien Bewegung und ihrer Beziehung zum Menschen bietet der dichterischen Muse reicheren Stoff, wenn auch hier, lebensvollen Wesen gegenüber, die Personification aufhört, und das sinnig Träumerische des Pflanzenlebens in diesem schärfer ausgeprägten organischen Proceß keine Stelle findet. Doch von Homer's Rossen und Don Quixote's Rosinante bis zur Giraffe Freiligrath's hat die Thierwelt in der Poesie eine große Rolle gespielt. Das Hauptinteresse, das der menschliche Geist an der Thierwelt nimmt, ist darauf begründet, daß er in ihr einen Spiegel seiner Eigenschaften findet: darum erfreut uns das weiter ausgeführte Thierepos, ein Froschmäusekrieg, ein Reineke Fuchs, weil wir in den Thiergesichtern die Menschenphysiognomieen wieder erblicken, weil fast in jedem Thiere irgend eine menschliche Eigenschaft bis zur Carrikatur ausgebildet ist. Auch Don Quixote's Rosinante und Sancho's Grauer erregen nur deshalb unsere Theilnahme, weil wir in ihnen nicht blos die Begleiter, sondern die

*) „Neue Gedichte."

passenden Pendants ihrer Herren erblicken. Freilich, wo die Thiermalerei im Sinne der niederländischen Schule Selbstzweck wird, da hört die Poesie auf, ebenso wo das Thier in einem Menschendrama zum Helden wird, wie der Hund des Aubry, der einen großen Dichter von der Leitung der Bühne verscheuchte. Freiligrath vermeidet diese Klippe nur dadurch, daß er uns das Thierreich in seinen Kämpfen zeigt, in welche wir unvermerkt ein menschliches Pathos hineinschauen. Dennoch geben wir einer Ballade, wie „die Jagd des Mogul" von Strachwitz, noch den Vorzug vor den Freiligrath'schen Schlachtbildern der Thierwelt, weil dort nicht nur der Kampf des Tigers mit dem Menschen geschildert ist, sondern auch durch eine schlagende charakteristische Pointe ein menschlich bedeutender Abschluß gewonnen wird. Dasselbe gilt von Schiller's bekannter Ballade „der Handschuh."

Für die Dichtgattung selbst bestimmende Bedeutung hat die Thierwelt in der äsopischen Fabel erhalten. Der Grund, warum hier der Dichter statt der Menschen Thiere sprechen und handeln läßt, um irgend eine moralische Lehre dadurch anschaulich zu machen, ist wohl hauptsächlich die größere Charakterbestimmtheit der Thiere, die gleichsam in einer einzigen Eigenschaft aufgeht. Der Fuchs vertritt die List, der Wolf den Räubersinn, das Lamm die Sanftmuth. Es ist gleichsam eine Hieroglyphensprache, welche dem gemeinen Bewußtsein verständlich ist. Der Mensch dagegen eignet sich nicht zu solchen bildlichen Abbreviaturen des Begriffes, weil in jedem Einzelnen eine Fülle von Eigenschaften lebendig ist. Hierzu kommt, daß wir an Geschichten aus der Menschenwelt alsbald einen Antheil des Gemüthes nehmen, während die Thierwelt zur ungetrübten Versinnlichung einer Lehre darum geeigneter ist, weil wir ihren Geschicken nur eine mäßige Theilnahme schenken, welche die Erkenntniß des moralischen Gedankens durch keine Gefühlsaufregung zu verdunkeln vermag.

Der Mittelpunkt der Poesie ist der Mensch. Die landschaftliche Natur ist sein Spiegel, Pflanzen- und Thierwelt die Symbolik seines Wesens. Erst im Reiche des Geistes kann die Dichtkunst den höchsten Aufschwung nehmen! Die menschliche Gestalt hat ihre Symbolik; sie kündet schon mit beredteren Zügen den

Geist! Wie der Dichter die Schönheit schildern soll, haben wir schon oben gesehn! Die ideale plastische Schönheit, das Götterbild, liegt seiner Kunst am fernsten, dagegen ist das Interessante, Reizende, Pikante, Ausdrucksvolle der äußeren Erscheinung für sie ein günstiger Vorwurf. In der Schilderung der Physiognomie darf der Poet nie die Grenzen jenes bekannten Schiller'schen Spruches überschreiten:

Es ist der Geist, der sich den Körper baut!

Ein Aneinanderreihen unwesentlicher, gleichgültiger Züge würde jeden bestimmten Eindruck verwischen. Die Physiognomie ist dem Dichter nur Mittel der Charakterdarstellung! Der Charakter, die unendliche persönliche Eigenheit, aus einer Mischung von Naturanlage, Temperament und Grundsätzen hervorgegangen, ist der Quellpunkt aller großen Dichtgattungen der Neuzeit. Der Dichter würde indeß seine Kunst schlecht verstehn, wenn er gleich von vornherein ein wohlgetroffenes und sorgfältig ausgeführtes Portrait seiner Helden seinem Werke vorausschicken wollte. Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden; er muß Zug auf Zug in freier Entwickelung aus der Handlung selbst hervorgehn. Die äußere und innere Portraitmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus baar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbauen. Es liegt in jedem einzelnen Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. Hier wird dem echten Dichter nie der rechte Schlüssel fehlen, auch dies Geheimnißvolle zu deuten und zu enthüllen. Eine philosophische Anleitung zur Ergründung der Charaktere hat neuerdings Julius Bahnsen in seinen „Beiträgen zur Charakterologie" gegeben, einem Werke, welches auch für die dichterische Auffassung der Charaktere manche interessanten Winke enthält.

Die Scheidung der Geschlechter, der Gegensatz von Mann und Weib, jene große Kluft der Natur, über welche sie die schönsten Brücken geschlagen, bietet dem Dichter den reichsten Stoff. Zunächst

ist es der Contrast der männlichen und weiblichen Eigenthümlichkeit selbst, der für die dichterische Darstellung ergiebig wird. Dann aber treten als reichster Quell der Poesie die gegenseitigen Herzensbeziehungen der Geschlechter, die Liebe von der Neigung bis zur Leidenschaft, hervor. Liebe ist vor allem das Grundthema der Lyrik, deren bloßes Aufgehn in derselben indeß immer das Zeichen einer schwächlichen Zeit ist. In der That würden die ewigen Variationen über die Liebe unerträglich werden, wenn nicht durch den verschiedenen Geist der Zeit, durch die wechselnde Sitte der Völker und die scharf vortretende Originalität des dichterischen Genius einige Abwechselung in dies unerschöpfliche Thema käme. Liebeslyrik ohne scharf ausgeprägte dichterische Physiognomie bleibt immer unleidlich und die hauptsächlichste lyrische Makulatur. Welchen Reichthum aber der Genius in diese Empfindung legen kann: das haben von der Sappho und Alkaeos, von Ovid, Tibull und Properz bis zu Petrarca und Hafis, Goethe und Heine die begabten Dichter aller Zeiten bewiesen. Ihrem Grundcharakter nach bleibt die Liebe immer lyrisch, und so bringt sie auch in das Drama, selbst in den Roman einen lyrischen Zug. In diesen beiden Dichtgattungen wird die Liebe vorzüglich im Kampf geschildert, im Kampfe mit der Pflicht, mit einer andern ethischen Liebe oder mit den realen Lebensverhältnissen — man denke z. B. an Romeo und Julie, Max und Thekla, Werther. Indeß eignet sich für den Roman noch mehr die Liebe als feste sittliche Institution, in der Gestalt der Ehe, wo ihre Kämpfe einen tiefer in's Leben eingreifenden Inhalt gewinnen. Hier erinnern wir nur an die Wahlverwandschaften, an die Romane einer George Sand und die scharfe Physiologie der Ehe, die sich in den Werken eines Balzac und anderer neufranzösischer Autoren findet. Die Liebe als Eifersucht kann ebensogut eine tragische Wendung nehmen (Othello, Herodes und Mariamne, Herzog von Mailand von Massinger), wie komisch behandelt werden, z. B. in dem vortrefflichen Lustspiele von Colman: the jealous wife. Nicht blos der Ausgang, die Katastrophe werden hierfür entscheidend sein, sondern auch die ganze Auffassung der Eifersucht, entweder als einer tiefen, die Seele beherrschenden Leidenschaft, oder als einer kleinlichen, die Ge-

wohnheiten des Lebens tyrannisirenden Marotte. Aus der Ehe entsteht ein sittlicher Kreis von Pflichten, die auf natürlicher Grundlage ruhn: Gattenliebe, Vater-, Mutter- und Geschwisterliebe, die auch für die Lyrik einen innigen Hauch der Empfindung bieten (Geibel's Gedichte auf den Tod seiner Gattin, Victor Hugo's Ode an seinen Vater, Heine's Sonet an seine Mutter), aber durch den Conflict, in den sie gegenseitig gerathen können, noch mehr der Tragödie einen willkommenen Stoff bieten. In der That beruht die Mehrzahl der antiken Tragödien auf diesem Conflict. Den Undank der Kinder hat Shakespeare im „König Lear" zum Mittelpunkte eines großartigen Trauerspieles gemacht. In der neuen Romanliteratur wuchert die Poesie der natürlichen Kinder, freilich nur als Poesie der Ueberraschungen, welche aus Namensverwechselungen, verlorenen Taufscheinen u. s. w. hervorgeht. Goethe hat in seiner unvollendeten „natürlichen Tochter" die ideale Seite dieses Verhältnisses hervorzuheben gesucht.

Neben der Liebe ist die Freundschaft zu allen Zeiten von den Dichtern besungen worden. In ihr ist der sympathetische Zug der Natur gemildert, die Einheit des Denkens und Strebens aber verstärkt. Deshalb eignet sie sich für die Lyrik nur als Anlehnung für die Darstellung des gemeinsam Erstrebten (Klopstock's Oden, die Oden des Horaz u. s. f.). Eigentlich lyrische Freundschaften, die von der begeisterten Wärme der Empfindung gesättigt sind, hat Jean Paul in seinen humoristischen Romanen geschildert. Die aufopfernde Handlungsweise der Freundschaft finden wir in Schiller's Ballade „die Bürgschaft" dargestellt. Im Drama brauchen wir blos an Orest und Pylades, Posa und Carlos, Clavigo und Carlos, Romeo und Mercutio, Wallenstein und Max zu erinnern, um die verschiedene Auffassungsweise, welche hier dies Verhältniß zuläßt, anschaulich zu machen.

Treten wir aus dem Kreise der Familie und der persönlichen Beziehungen in das öffentliche Leben hinaus: so tritt uns die Gesellschaft mit ihrer Sitte und Kultur, der Staat mit seinen wechselnden Formen und Kämpfen, mit dem Schwerte des Rechts im Frieden, dem Schwerte der Gewalt im Kriege entgegen. Doch alle diese objectiven Einrichtungen sind geworden und noch in

dauernder Entwickelung begriffen. In ihnen ist der Menschengeist lebendig; aber das Leben des Menschengeistes ist die Weltgeschichte, und somit können wir unter ihr die reiche Stoffwelt begreifen, die sich uns hier eröffnet. Selbst der Dichter und Romanschriftsteller, der freierfundene Stoffe aus der Gegenwart schöpft, muß sein Werk auf unserem Kulturzustande, dem Leben der Gesellschaft, unseren politischen Verhältnissen aufbauen; er versetzt uns in die Geschichte, wenn er sich auch an die letzte Gestalt ihrer Entwickelung anlehnt.

Wie verhält sich nun die Poesie zur Stoffwelt der Geschichte? Inwieweit ist sie verpflichtet, ihren Ueberlieferungen treu zu bleiben? Wir wissen recht wohl, daß Egmont ein Familienvater mit vielen Kindern war — und doch stört uns in Goethe's Trauerspiel sein Verhältniß zu Klärchen durchaus nicht; wir wissen, daß der Schiller'sche Infant Don Carlos weit entfernt davon ist, ein treues Portrait seines halsstarrigen und unmäßigen historischen Urbildes zu sein — und doch hat dies Trauerspiel zu allen Zeiten die Gemüther erwärmt und hingerissen. Wir sehn daher, daß die Wirkung eines Dichtwerkes nicht von seiner historischen Treue abhängig ist. Auf der andern Seite hätte Goethe Egmont nicht in offener Rebellion, nicht im Kampfe sterben lassen, Schiller den Infanten Don Carlos nicht zum Könige von Spanien machen dürfen, ohne daß sich das Gefühl der Leser und Hörer dagegen aufgelehnt hätte. Wir sehn daher, daß die geschichtliche Wahrheit ebenso berücksichtigt werden muß. Es giebt geschichtliche Daten, die durchaus feststehn und von keinem Poeten abgeändert werden können. Cäsar muß über den Rubicon gehn, Napoleon auf Sanct Helena sterben. Keinesfalls darf das historisch entscheidende Factum verletzt werden! Nur der feine Tact des Dichters findet hier das Richtige heraus. Es ist z. B. historisch entscheidend, daß Egmont auf Alba's Befehl hingerichtet wurde; denn an diese Hinrichtung knüpft sich der Abfall der vereinigten Niederlande. Es ist dagegen gleichgültig, ob die Jungfrau von Orleans von den Engländern verbrannt wird oder im Kampfe stirbt, denn das wesentliche Interesse dieser heroischen Gestalt knüpft sich an ihr Leben, nicht an die Art und Weise ihres Todes.

Was den Charakter der geschichtlichen Helden betrifft, so steht der Dichter hier zunächst auf gleichem Boden mit dem Historiker. Beide werden den Charakter aus seinen Handlungen zu entziffern suchen, nur daß der Historiker zu diesem Zwecke auch das kleinste überlieferte Detail benutzen wird, während der Dichter wiederum nur die „historisch entscheidenden Handlungen" in's Auge faßt! Die Auffassung des Dichters kann hier die des Historikers ergänzen, da jener tiefer in die Seele, in ihre innersten Motive greift. Darum konnte schon Aristoteles sagen, daß die Dichtkunst philosophischer sei, als die Geschichtschreibung. Hier hört oft die Ueberlieferung auf; es beginnt jenes geheimnißvolle dämonische Element, welches die Domaine des Dichters ist. Wallenstein's Abfall z. B. ist eine historische Thatsache, deren Acten noch nicht geschlossen sind. Der Dichter, den Hauptzügen der Geschichte getreu, interpretirt sie in seiner freien Weise und hebt daraus eine ideale Gestalt und einen idealen Conflict hervor. Vielleicht hat er dabei das innerlich Dämonische des großen Heerführers besser getroffen als der Geschichtschreiber. Doch hat er diese Gestalt nur zum dramatischen Helden erwählt, weil er an ihre großen geschichtlichen Handlungen seine dichterische Idee knüpfen konnte! Darum verfährt er hier mit ganz anderer Treue, als im „Don Carlos" — ein Held, von dem die Geschichte eben keine „historisch entscheidenden Handlungen" erzählt, und dessen Charakter daher für den Dichter ein viel reicherer Stoff zu beliebiger Modellirung in ästhetischem Interesse wird. Halten wir dies Hauptprincip fest, so ergiebt sich von selbst, daß die Helden der Specialgeschichte der dichterisch umschaffenden Phantasie einen bei weitem freieren Spielraum gönnen, als die Helden der Weltgeschichte. Der historische Roman wird sich, bei dem beschränkteren Rechte der Erfindung, das ihm überhaupt zusteht, kaum an die letzteren wagen dürfen, während die Tragödie, welche mehr die leuchtenden Gipfel der Geschichte berührt und von ihren Helden alles Kammerdienermäßige fernhält, auch diese in den Kreis ihres dichterischen Schwunges ziehen kann. Im Ganzen steht als Princip fest, daß der Dichter die geschichtlichen Thatsachen in keinem anderen, als im ästhetischen Interesse abändern darf und sie daher unversehrt bestehen lassen

kann, wo sie die Harmonie seines Kunstwerkes nicht stören. Hat man dagegen in der neueren Zeit die Behauptung aufstellen hören: „der Dichter habe blos dem Weltgeiste nachzudichten, blos sein großes Gedicht, die Weltgeschichte, abzuschreiben," so ist dies nur das alte Princip „der Naturnachahmung," in eine neue Form gegossen.

Inwieweit die verschiedenen Epochen der Geschichte überhaupt der Dichtkunst Stoff gegeben und ihren Charakter bestimmt haben: das zu untersuchen ist von hohem ästhetischen Interesse, würde aber die Grenzen unserer Poetik überschreiten. Für die Gegenwart handelt es sich darum, welches Zeitalter dem modernen Dichter am günstigsten ist, eine Frage, deren Entscheidung selbstverständlich scheint, obgleich gerade über diesen Punkt die verkehrtesten Ansichten verbreitet sind. Unsere Dramatiker haben in neuester Zeit mit Vorliebe antike Stoffe gewählt, während die Lyriker, an die Gegenwart gewiesen, nur in erzählenden Gedichten, wie z. B. Geibel im „Tod des Tiberius," auf die alte Welt zurückkamen und wenig Romanschriftsteller heutzutage in die Fußstapfen Wieland's treten und die Theilnahme der Lesewelt für einen Agathon und Aristipp in Anspruch nehmen möchte. Nur Robert Hamerling hat in „Aspasia" einen Versuch gemacht, der wenigstens dem Talent und der Bildung des Dichters ein ehrendes Zeugniß ausstellt. Die biblisch-orientalische Mythe, Esther, Susanne, Judith, Herodes u. s. f. hat durch ihren farbenprächtigen Hintergrund, durch ihren romanhaft spannenden Inhalt und die kühnen Züge der Leidenschaft viel Verlockendes auch für den modernen Dramatiker, umsomehr, als die altbiblische Weltanschauung die Entfaltung eines freien menschlichen Pathos nicht hemmt und der unsrigen wenigstens nicht feindlich gegenübersteht. Auch sind die Bedingungen der Handlung in jener patriarchalischen Epoche einfach und für die großen Züge der Tragödie günstig. Dennoch haben sich die verschiedenen Tragödieen „Saul," „das Weib des Urias," „Herodes und Mariamne," „Daniel und Susanne," „die Makkabäer" und selbst „Judith" keines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen gehabt, obgleich ihre Verfasser, Gutzkow, Beck, Meißner, Hebbel, Werther, Ludwig namhafte und talentvolle Dichter sind. So

muß man doch wohl den biblischen Stoffen, trotz ihrer scheinbaren Vorzüge, die Schuld des Mißlingens zuschieben, indem jene patriarchalischen Gestalten für die moderne Bildung etwas Fremdartiges haben und sich nicht in Fleisch und Blut der Gegenwart verwandeln lassen.

Aehnlich verhält es sich mit den mythischen Stoffen aus der griechischen und römischen Vorwelt, welche überdies von einer religiösen Weltanschauung gedichtet sind, die der unsrigen widerspricht. Goethe hat zwar in seiner schönen dramatischen Studie „Iphigenie“ gezeigt, wie man diese antiken Stoffe modernisiren und verinnerlichen kann, aber es bleibt doch ein unüberwundener Rest des Stoffes, der uns herausfühlen läßt, daß dies Gedicht nicht das ursprüngliche Product einer freischaffenden Begeisterung ist! Unter den graziösesten Schleiern einer zarten und edlen Poesie regt sich hier das Molochartige einer alten, blutigen Kulturstufe, welche den Begriffen der Gegenwart fremd ist. Was aber einem Goethe nicht gelang, darin werden gewiß unsere jüngsten Poeten mit ihren „Klytemnestren“ und „Medeeen“ nicht glücklicher sein. Anders verhält es sich mit Stoffen aus der politischen Geschichte Griechenland's und Rom's, in denen sich dramatische Charaktere zeigen und dramatisches Leben gährt. Ein Coriolan, ein Julius Cäsar, ein Tiberius Grachus, ein Cajus Grachus, ein Alexander eignen sich, wenn sie in Shakespeare'scher Weise mit allem Reichthum freier menschlicher Züge behandelt werden, wohl zu Helden der Tragödie. Doch stört auch hier immer ein fremdartiger Hintergrund der Kultur, der Sitte, der Denk- und Empfindungsweise, z. B. in den unvermeidlichen Beziehungen der Geschlechter, und nur die großen geschichtlichen Motive und Charaktere fesseln das Interesse. Shakespeare hat in „Troilus und Kressida“ die griechischen und trojanischen Helden in mittelalterliche Ritter verwandelt, welche sich ganz nach dem Comment des Mittelalters bekämpfen und Armkrausen als Zeichen ihrer Damen an den Helm stecken. Dieser Anachronismus der Weltanschauung ist schlimmer, als die kleinen Anachronismen, z. B. die Erwähnung des Aristoteles, die sich in dem Stücke finden und wird nur durch die ironische Beleuchtung entschuldigt, die über dem ganzen Werke schwebt.

Auf einen noch tiefergreifenden Anachronismus der Weltanschauung weist Schiller hin, wenn er in seiner Abhandlung „über die tragische Kunst" die Gründe tragischer Wirkung untersucht. Er hebt hervor, daß die Möglichkeit des Mitleids auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subject beruht. Ueberall, wo diese Aehnlichkeit sich erkennen läßt, ist das Mitleid nothwendig; wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer und größer diese Aehnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch diese. „Für die Römer hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjective Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus einer besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu theilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein." Hiermit erklärt sich Schiller gegen den Richterspruch der Berliner Preiskommission, welche dem Lindnerschen Trauerspiel: „Brutus und Collatinus," trotz dieser berechtigten Bedenken gegen den unsympathischen Stoff, der unserer christlich-humanen Bildung widerstrebt, den Preis ertheilte.

Neuerdings ist die römische Kaiserzeit nicht blos von episch-lyrischen Dichtern wie von Robert Hamerling in dem Gedicht „Ahasveros in Rom" sondern auch von Dramatikern wie Adolf Wilbrandt („Arria und Messalina," „Nero") u. a. mit Vorliebe ausgebeutet worden. Theils das französische Kaiserthum mit seiner demi-monde, theils der moderne Pessimismus finden in jener Zeit und jener Weltanschauung ein Spiegelbild und keine ist geeigneter für ein überschwengliches üppiges Kolorit.

Auch liegt bei antiken Stoffen die Versuchung nahe, eine gelehrte Bildung in Form und Inhalt zur Schau zu stellen und philologische Noten in Scene zu setzen, wovon z. B. die „Alexandrea" von Märcker ein hervorragendes Beispiel giebt. Für die „Ballade" hat Schiller seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Alterthum gewählt, doch mehr aus dem Bereich der rein menschlichen Anekdote (Ring des Polykrates, Bürgschaft), als aus dem der

höheren Mythe (Kassandra). Der Kampf des Christenthums mit dem Heidenthum hat die zahlreichen Märtyrerlegenden und Trauerspiele wie „Polyeucte" hervorgerufen. Sein glänzendster geschichtlicher Held ist „Kaiser Julian," der in Eichendorff's lyrisch-epischer Dichtung wohl mit phantasievollen Lichtern beleuchtet, aber nicht in seiner ganzen Bedeutung erfaßt worden ist.

Das Mittelalter ist keine reiche Fundgrube günstiger Stoffe für den modernen Dichter! Den Mythen germanischer Urzeit werden zwar von ihren Vorkämpfern und Nachdichtern, wie Wilhelm Jordan, Scenen voll zartester Empfindung und wildester Leidenschaft, erschütternde Begebenheiten und tragische Conflicte, eine tiefsinnige Naturanschauung, eine strenge Sittlichkeit des waltenden Schicksals nachgerühmt, während derselbe moderne Rhapsode das Mittelalter für die trostloseste aller Epochen der Menschengeschichte erklärt. Was in diesen Mythen indeß wesentlich verherrlicht wird, ist doch nur das Reckenhafte, die Körperkraft. Und so machen die „Nibelungen" auf der Bühne, mögen sie von Fouqué oder Raupach, von Geibel oder Hebbel bearbeitet werden, einen durchaus fremdartigen Eindruck. Denn eins ihrer Hauptmotive, die Bändigung der Brunhild durch Siegfried in der Brautnacht, erscheint im Lichte der Gegenwart als abgeschmackt. Diese Kultur der Recken und Athleten ist nicht die unsrige; die Bühne aber soll schon nach Shakespeare's Behauptung dem Jahrhundert den Spiegel vorhalten. Eine epische Neudichtung läßt man sich eher gefallen, sobald sie nicht mit dem Anspruch auftritt, für die Poesie der Gegenwart maßgebend sein zu wollen. Die „Nibelunge" von Wilhelm Jordan, das Werk eines bedeutenden und sprachgewandten Dichters, machen da, wo sie die altgermanische Göttermaschinerie in Thätigkeit setzen oder die rohen Kultureinrichtungen jener Zeit darstellen, bei aller Vortrefflichkeit des epischen Styls einen unerquicklichen Eindruck.

Noch mehr muß dies von einem Culturgemälde der Völkerwanderung gelten, das nur ein Gemälde der Urkultur ist, und in dem wir keine, unserem modernen Leben verwandte Züge, keine uns sympathischen Gefühle und Gedanken finden! Der instinctive kriegerische Muth, der nach Rauflust und Raublust schmeckt, ist nicht

der Muth, wie ihn unsere Zeit verlangt; der ewig sich wiederholende Sturm und Drang elementarischer Brandung, dieser über Roms Trümmer hochspritzende Wogenschwall der germanischen Welt kann in der epischen Schilderung nur eine monotone Wirkung ausüben. Dieser Stoff ist nur geeignet für eine philosophisch-lyrische Freskomalerei, für eine Kaulbach'sche Skizze, für eine Behandlungsweise, wie sie Victor Hugo in seiner „legende des siècles" versucht hat, nicht für ein Epos, wie es Herrmann Lingg in seiner „Völkerwanderung" zu schaffen versuchte, für eine der Geschichte formlos nacherzählte Reimchronik, welche die ganze Breite und Fülle des geschichtlichen Stoffes in die Dichtung aufnimmt.

Wir sind der Denk- und Empfindungsweise des Mittelalters entfremdet, trotz aller Bestrebungen, dieselbe gewaltsam der Gegenwart aufzudrängen. Seine reiche Innerlichkeit scheint zwar aus einem frischen, dichterischen Quell zu strömen; aber sie war zu sehr kritiklose Empfindung, um nicht auf der anderen Seite ebenso äußerlich zu werden. Die Kreuzzüge z. B. hatten bei aller fanatischen Begeisterung doch die sehr äußerliche Tendenz, das Grab Christi zu erobern, als wenn der begrabene Christus welthistorischer wäre, als der für die Erde auferstandene, als wenn die Bedeutung seiner Religion sich an die zufällige Stätte seines Wirkens knüpfte! Tasso's „befreites Jerusalem" läßt uns daher heutzutage trotz seiner dichterischen Schönheiten kalt. Ebenso hatte das Ritterthum zwar erhabene Grundsätze, aber eine äußerliche, faustrechtliche Praxis. Nachdem es Ariost im Orlando phantastisch, Cervantes im Don Quixote ironisch aufgelöst, kann uns die ernstgemeinte Auferweckung der alten Eisenmänner, die Beseelung der alten Schienen und Brustharnische, wie sie Babo auf der Bühne, Fouqué und Redwitz in der Lyrik und Epik, Spieß, Cramer u. A. im Roman versuchten, keine Theilnahme mehr abgewinnen, und selbst der wackere Götz interessirt uns nur durch das aufgehende Licht der neuen Zeit, das sich auf seinem Harnisch bricht! Auch die „mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik" mit ihren Feeen, Zauberern, Nixen, Rittern, Gnomen, Kobolden, Engeln, wie sie Ludwig Tieck im „Octavian" und der „Genofeva" heraufbeschworen oder Brentano in der „Gründung von Prag," hat trotz aller

träumerischen und glänzenden Beleuchtung dem hellen Tage der Gegenwart nicht zu imponiren vermocht. Der großartige Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche bietet zwar einen welthistorischen Conflikt, eine glänzende Staffage; aber im neukaiserlichen Deutschland von heute sind keine warmen Sympathieen mehr für jene gewaltigen geschichtlichen Erinnerungen vorhanden, welche sich an das Kaiserthum der Hohenstaufen knüpfen! Der im Kyffhäuser schlummernde Barbarossa ist von ihnen allen ganz allein volksthümlich geblieben; aber die Dramatiker, die ihn zu einem Rundgang über die deutschen Bühnen aufweckten, Grabbe und Raupach, neuerdings Lindner, haben sich überzeugt, daß er außerhalb des Kyffhäuser's keine durchschlagende, volksthümliche Bedeutung besitzt. Die besten für die moderne Poesie geeigneten Stoffe bietet noch das Städteleben des Mittelalters in seiner Entwickelung, weil es die meisten Perspectiven in die Zukunft gewährt. Handelsrepubliken wie Venedig und Genua, besonders die erstere mit ihrer geheimnißvollen Verfassung, ihrem kühnen, abenteuerlichen Sinne, ihrem Völkerverkehr mit dem Orient, tragen eine über den engen Geist des Mittelalters hinausreichende Poesie in sich.

Erst mit der Reformation beginnt eine geschichtliche Stoffwelt, welche in den Bedingungen der Kultur, in den Bewegungen der Ideen unmittelbar auf die Sympathieen der Gegenwart rechnen kann. Hier gewinnt die Poesie erst den rechten Boden unter ihren Füßen; es sind die heutigen Zustände in ihren ersten Anfängen, in ihrem Werden und Wachsen — die staatlichen Einrichtungen, die Heeresorganisation, die ganze Welt des Protestantismus, welcher die freie, geistige Bewegung förderte, die Zurechnungsfähigkeit und damit die Entwickelung der einzelnen Charaktere tiefer begründet und jene höheren Conflicte der Principien schafft, welche die Poesie mit reichem Gedankeninhalt befruchten. Helden wie Gustav Adolph, Wallenstein, Karl XII., Peter der Große, Friedrich der Große, Napoleon, Zeiten wie die Reformation, die Revolution, ja selbst die Rokoko-Zeit mit ihren äußerlichen Schnörkeln, aber dem inneren Sublimat ihrer auflösenden Freigeisterei kommen dem modernen Dichter entgegen. Selbst nahegelegene Stoffe aus den Kriegen mit Napoleon, den Befreiungskriegen setzen der Poesie kein inneres

Hinderniß entgegen. Sonst hätte Aeschylos nicht seine „Perser," Shakespeare nicht seinen „Heinrich VIII." dichten können! Im Gegentheil, der Stoff ist der dankbarste, der vom historischen Pathos der Gegenwart durchdrungen ist! Die Zeitnähe erhöht das Interesse und kann nur die dichterische Erfindung, aber auch nicht im Wesentlichen, beschränken! Denn nur das Miterlebte giebt ein so bestimmtes Licht, daß der Dichter nichts fortzunehmen, nichts hinzuzusetzen vermag, mag dies Bild nun in seiner schaffenden Phantasie oder in der aufnehmenden feststehn! Alles dagegen, was durch Berichte der Zeitgenossen uns zu Ohren kommt, wird bereits frei von unserer Phantasie gestaltet — und es ist ihr ganz gleichgültig, ob sie nach den Beschreibungen die Schlacht von Waterloo, die Belagerung von Sagunt oder von Sebastopol auszumalen hat. Daß naheliegende historische Stoffe bei einer dramatischen Behandlung auf äußere Hindernisse stoßen, geht weder die Poesie noch die Politik an.

Das sociale Leben der Gegenwart ist die letzte Frucht der historischen Entwickelung und bietet eine Fülle geistiger Stoffe, besonders für den Roman und das Lustspiel. Hier schöpfen die neuern französischen Romanschriftsteller, hier Dickens und Thackeray, hier Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Hackländer. Hier findet die psychologische Analyse, der moderne Humor, die Begeisterung für Reformen, der Scharfsinn, der stets neuauftauchende Probleme der Kultur dichterisch zu lösen versucht, eine ergiebige Ernte. Auf der anderen Seite gehört eine große dichterische Kraft dazu, die Sprödigkeit einer breiten, oft mechanischen Kulturprosa mit den verwickelten Verhältnissen der Gesellschaft zu überwinden, und es liegt die Versuchung nahe, rohe und unverarbeitete Verstandeselemente mit in die dichterische Schöpfung aufzunehmen. Hier bleibt Jean Paul ein großes Muster; denn in letzter Instanz triumphirt nur der Humor einer großen Seele, die alles mit ihrem eigenen Hauch durchdringt, über die verstandesmäßige Prosa moderner Zustände.

Wie verhält es sich nun mit der Welt des Wunderbaren, einer Stoffwelt, die so recht nur der Phantasie angehört? Ist nicht hier ihre unbeschränkte Heimath zu suchen, indem sie, von allem ursächlichen Zusammenhang unabhängig, ganz frei mit dem selbsterzeugten Stoffe schaltet? Scheint dagegen in unserer Zeit, wo

die Naturwissenschaften jeden Winkel der Welt mit ihrer Fackel durchleuchten, noch ein anderes Wunder möglich, als das ewige der Natur und des Geistes? In der That, die Göttermaschinerie des Epos würde sich in unserer Zeit in keiner Weise anwenden lassen, obgleich sich noch Schiller mit dem Gedanken trug, eine moderne Form für dieselbe zu erfinden. Etwas anderes sind Homer's naive Olympier und die Riesengestalten der Edda, etwas Anderes die allegorischen Wunder der Henriade und Tasso's langweilige Teufel. Diese Art von Wunder entspringt nicht einer freischaffenden Phantasie, sondern einem nüchternen Verstande, der sich abmüht, einer abgelebten Regel zu gehorchen und eine veraltete Tradition zu beseelen. Tasso läßt den Teufel mit Hörnern erscheinen, gegen welche alle Berge und Felsen nur kleine Hügel sind; er läßt den Schutzengel Raimund's aus der himmlischen Rüstkammer einen diamantnen Schild von solcher Breite holen, daß er vom Kaukasus bis an den Atlas alle Länder und Meere bedeckt. Milton läßt seinen Satan die ersten Karthaunen erfinden, dagegen seine Engel, und zwar vor Erschaffung der Welt, ganze Gebirge entwurzeln und dem Teufel an den Kopf werfen. Diese ernstgemeinte Erhabenheit des Wunderbaren schlägt unmittelbar in's Lächerliche um. Anders das freie Spiel der Phantasie bei Ovid und Ariost, in Shakespeare's „Sturm" und „Sommernachtstraum," in der Märchenwelt des Phantasus! Hier ist Alles in den Aether der „mondbeglänzten Zaubernacht" getaucht; hier gilt die Logik des Traums und seiner freischwebenden Arabesken! Diese Herrschaft des Märchenhaften ist berechtigt innerhalb ihrer Grenzen! Nur darf sie nie in das Abgeschmackte übergehn. Die Nachahmung Ovid's wird in Zachariae's „Verwandlungen" albern, wenn der Gott Zephir z. B. einen Gelegenheitspoeten in eine Sternschnuppe und ein Kammermädchen in einen Fächer verwandelt. Hier fehlt die vis comica; ebenso wenn er einen Kürassier in einen Schröter, einen Stutzer in einen Schmetterling, eine kalte Schönheit in einen Mops metamorphosirt. Viel glücklicher ist Pope in seinem „Lockenraub" in Bezug auf die Metamorphosen, welche die Göttin „Spleen" vollzieht:

Men prove with child, as powerful fancy works,
And maids, turn'd bottles, call aloud for corks.

Am wenigsten darf sich das Märchenhafte für den Kern und das Wesen aller Poesie ausgeben! Das war der Irrwahn der Romantik, an dem ihre Talente gescheitert sind! Der Duft der blauen Blume des Novalis hatte sie berauscht, und in ihrer Traumestrunkenheit sahn sie nicht die Schönheit der Welt am hellen Tage der Geschichte! Dennoch sind ihre Märchenwunder dichterischer, als die biblischen Schatten, die Klopstock mit der erhabenen Monotonie seines messianischen Schwunges heraufbeschwört. Eine andere Domaine des Wunderbaren, außer dem Märchen, bleibt die formlose Gedankendichtung, von Dante's „divina commedia“ bis zu Goethe's „Faust,“ weil hier der Dichter nach Gestalten greift, die seine Idee versinnlichen, und die Mächte der Natur und des Geistes mit Fleisch und Blut bekleidet. Durch geistvolle innere Lebendigkeit wird hier die Klippe der todten Allegorie vermieden. Auf der anderen Seite bildet das volksthümliche Geisterwesen einen nothwendigen Gegensatz gegen die Vertiefung in metaphysische Probleme. Die Hexenküche, die Walpurgisnacht zerstreuen uns durch ihre frische, handgreifliche Lebendigkeit, lassen das geistige Streben des Titanen Faust mit seiner Innerlichkeit nicht bis zur Ermüdung vorwalten und stehn in gedanklichem Zusammenhange mit demselben. Ebenso ist der Erdgeist eine echt dichterische Personification, wie die Naturgeister in Byron's „Manfred,“ während die philologischen Gespenster und die nüchternen allegorischen Gestalten im zweiten Theil des „Faust“ unlebendige Versuche einer ermatteten Phantasie sind, gelehrte Noten oder abstracte Begriffe dichterisch anschaulich zu machen. Dämonische Gestalten aber, wie Mephistopheles und Ahasver, Träger einer Idee, haben wahrhaft dichterisches Leben und werden einer Gedankendichtung, die sich mit den höchsten Fragen des Menschengeistes beschäftigt, nimmer entbehrlich werden.

Das echte Wunder kann der Dichter der Neuzeit nur in die Seele verlegen, in deren Stimmungen noch die Gespensterwelt ein vergängliches Leben führt. An das Gespenst glauben wir nicht; wohl aber an die Stimmung, welche Gespenster sieht, an die Erregung der Seele, die Schauer der Nerven. Wer das Gespenst malen will, der verscheucht es. Altschottische Balladen, Goethe's „Erlkönig“ sind Mustergedichte solcher Stimmungen, in denen

schattenhaft das Grauenvolle der Seele nahe tritt. Shakespeare hat im „Macbeth,“ „Hamlet,“ „Julius Cäsar“ die innere Erregung seiner Helden theatralisch versinnlicht und zeigt dem Zuschauer zugleich mit seinen Helden die Geistergebilde, die ihre Seele bestürmen! Er geht indeß darin äußerlich zu Werke und läßt den Geist von Hamlet's Vater nicht blos dem Dänenprinzen selbst, sondern auch den Schildwachen und Hamlet's Freunden erscheinen, so daß er aufhört, ein psychologisches Gespenst zu sein, und ein handgreifliches wird. Der richtige Instinct wird die Dichter der Neuzeit abhalten, hierin dem Vorbilde des Britten zu folgen; denn mit dem Geisterglauben verschwindet alle Nöthigung zu dieser Art dramatischer Seelenmalerei. Echt modern ist dagegen die humoristische Auflösung der Gespensterfurcht, wie sie uns Byron im „Don Juan“ vorführt, wo der Held anstatt des gefürchteten Geistes zuletzt den Leben athmenden Leib der Lady Fitzfulk umarmt. Die Taschenspielerei des neuen Magierthums, der alten und neuen Cagliostro's, welche zur Zeit unserer Klassiker so en vogue war, daß Goethe nicht blos im „Großkophta,“ sondern auch im „Wilhelm Meister,“ Schiller im „Geisterseher,“ Jean Paul in mehreren Romanen dieser raffinirten Romantik Rechnung trug, wird noch gegenwärtig häufig zu romanhaften Ueberraschungen angewendet. Doch schon unsere großen Dichter sahen sich genöthigt, dem effectvollen Wunder die nüchterne Aufklärung folgen zu lassen, die in ihrer äußerlichen Weise an die rationalistischen Auslegungen der Bibelwunder erinnerte. Auch hier gilt unser Satz: das Wunder hat für den modernen Dichter nur eine psychologische Bedeutung! Wozu noch eine poetische Geisterklopferei, da die Welt der Seele und des Geistes der Wunder genug hat, zu denen dem Dichter vor allen andern Sterblichen der Schlüssel verliehen ist!

Zweiter Abschnitt.

Die productive Phantasie.

Die unerschöpfliche Stoffwelt, deren Reichthum im vorigen Abschnitt angedeutet, ist das große Reservoir, aus welchem der menschlichen Einbildungskraft Bilder und Erinnerungen zuströmen. In der Einbildungskraft spiegelt sich indeß das Naturschöne mit seiner ganzen trüben Zufälligkeit, in stoffartiger Weise — sie ist die menschliche Seele als Erinnerung der Welt. Deshalb würde das Naturschöne vergeblich der Wiedergeburt zum Ideal harren, wenn die Einbildungskraft das einzige ästhetische Organ des Menschen wäre. Doch hier tritt eine höhere Kraft der Seele ein, die Phantasie als die Kraft der reinen Anschauung, welche in höherer Potenz zur Kraft der künstlerischen Gestaltung wird. Wohl schöpft sie mit der Einbildungskraft aus dem Quell der äußern Welt, aber sie schöpft auch aus dem Reiche der Ideen, die sie in diese Welt hineinschaut. Die Einbildungskraft träumt; die Phantasie dichtet. Auch die Einbildungskraft schiebt die Farben und Formen der Welt zu kaleidoscopischen Bildern zusammen und auseinander; aber ihr Spiel ist ein zufälliges und ihre Gebilde sind ungeläutert, ein Zusammensetzspiel mit gegebenen Steinen, mit ausgeschnittenen Theilen. Erst die Phantasie bringt zu diesen Erinnerungen der äußern Welt die platonischen Erinnerungen aus der Welt der Ideen hinzu, durch welche sie fähig wird, jene zu läutern und zu gestalten. Die Phantasie schaut nicht blos die Dinge, sie schaut das Schöne! Und sie schafft es, indem sie es schaut. Der dichterische Schöpfungsprozeß ist ein Act der Phantasie! Was an ihm geheimnißvoll erscheint, das beruht auf dem eigenthümlichen Wesen des Schönen, wie es sich in der Welt der Seele spiegelt. Das Schöne tritt fertig als Object, mit der Unmittelbarkeit des sinnlichen Dinges vor uns hin; es berührt uns mit dem ganzen frischen Reiz der Natur und ist doch ungetrübte Idee zugleich! Dieser frische Reiz der Natur, dieser Zauber des Unmittelbaren und Ursprünglichen begleitet auch die schaffende Phantasie und zeigt sich hier als natürliche Begabung, als eine dem Einzelnen gewährte

Gunst, als begeisterte Eingebung, der eine unsichtbare Macht in die Feder zu dictiren scheint!

Um das dichterische Schaffen zu begreifen, kehren wir noch einmal zur träumenden Einbildungskraft zurück. Der Traum ist ein Gedicht der Ganglien, an welchem das Gehirn nur wenig mitarbeitet. Was ihn als Gedicht erscheinen läßt, das ist nicht die willkürliche Verknüpfung der Bilder, sondern das vollkommene Aufgehn des Träumenden in seiner geträumten Welt. Die Personen, die der Traum hinzaubert, haben Fleisch und Blut, Form und Farbe und fallen nicht aus der Rolle. Nur selten unterbricht der Träumende, wie ein reflectirender Dichter, die objective Welt, die er schafft, und in welche er sich mit allen seinen Sinnen, seinem Empfinden und Denken, seinem vollsten Glauben versenkt. Es träumt z. B. Jemand von der Angst vor einem Examen und während desselben, das er schon längst gemacht hat. Mitten in diese zagend empfundene Angst schleicht sich leise aufdämmernd der Gedanke: aber wie ist es möglich, daß du dies Examen noch einmal machen mußt, du hast es ja schon gemacht — ein Gedanke, mit welchem das bewußte Gehirn die Dichtversuche der Ganglien corrigirt und ihnen den Vorwurf der Verletzung der historischen Treue macht; aber die dichtenden Ganglien lassen sich durch diese subjective Reflexion nicht unterbrechen, das Gehirn mit seinen schüchternen Einwürfen verharrt in seiner dienenden Stellung; jene fahren fort, über den Delinquenten den ganzen Angstschweiß einer mit folternder Genauigkeit ausgeführten Prüfung zu verhängen. So groß ist die Objectivität des Traums, daß er in dieser Hinsicht dem Dichter zum Muster dienen könnte. Dagegen ist der Traum nachlässig bis zum Abgeschmackten in der Motivirung; er springt hin und her, verschiebt die Decorationen auf's Wunderbarste und löst die Welt in dissolving views auf. Oft treibt er's so bunt, daß das kritische Gehirn es nicht aushalten kann und darüber erwacht. Von sittlichen oder ästhetischen Rücksichten ist bei den dichtenden Ganglien nicht die Rede; das Gräßliche, Scheußliche, Bestialische drängt sich oft in den Vordergrund. Die Ganglien sind hypergenial. Es ist höchst charakteristisch, daß die romantische Schule den Traum zum Kanon der Dichtkunst machte. In der

That sind viele ihrer Productionen mehr mit den Ganglien, als mit dem Gehirn gedichtet. Von dieser roheren Bildergesellung der Einbildungskraft mögen wir lernen, wie die productive Phantasie schafft!

Zunächst gehört zur freien Production das Bewußtsein, das dem Traume fehlt — sie weiß, daß das Bild, das sie schafft, ein Bild und ihre Schöpfung ist! Dann verknüpft der Traum die Bilder willkürlich, nachdem er sie zufällig aufgegriffen — die dichtende Phantasie verbannt den Zufall, der die Schönheit trübt. Sie ordnet das reiche Spiel der Vorstellungen, dem der Traum sich blindlings hingiebt, zu harmonischer Verschlingung. Seiner Unbesonnenheit setzt sie Besonnenheit entgegen, und wenn ihre Inspiration auch dieselbe Naturwurzel haben mag, wie die Eingebungen der Träume, so ist doch die dichterische Begeisterung eine edle Tochter der Idee, während die Anregungen des Traumes nur aus einem System der Nerven hervorgehen, das auch einmal, so gut es gehen will, während das Gehirn schlummert, den Herrn spielt! Besonnenheit und Begeisterung sind nun in der That die beiden Factoren der dichtenden Phantasie, deren Product das Dichtwerk ist.

Die Begeisterung ist der Enthusiasmus für das Schöne, der, verstärkt durch die Gluth momentaner Hingebung, schöpferische Kraft gewinnt. Doch sie kommt, wie eine Schickung, wie eine Gunst über den Schaffenden (pati deum); ihn treibt eine Gewalt mit willkommener Nöthigung, der er selbst mit süßer Rührung gehorcht! Diese Gewalt ist aber nicht, was sie scheint, nichts Fremdes, Despotisches; es ist die Fülle der eigenen Kraft, die zur Gestaltung drängt, das Räthsel des eigenen Wesens, das sich lösen möchte! Es ist die Schönheit selbst, die an die Pforten der Künstlerseele klopft und um das Leben bittet, das nur sie ihr gewähren kann, und gerade ihr Durchgang durch das feurig erregte Gemüth ist von jenen erhabenen Schauern begleitet, welche die dichterische Begeisterung charakterisiren. Wo sie den Dichter verläßt, da hört er auf, ein Dichter zu sein! Wer nicht das Gefühl gehabt, als ob ihm in die Feder dictirt werde; wer Worte sucht und nicht findet, nicht im Glück über den Fund, wie getragen von unsichtbaren Schwingen, zu einem neuen weiter eilt; wer sich am Rhythmus

und am Reim, wie an unwillkommenen Hemmungen, abarbeitet, statt daß ihm der geregelte Gang zum Flügel wird und der Reim zum Schlüssel, der ihm ungeahnte Gedanken zauberisch erschließt: der darf nicht mitsprechen, wo von dichterischer Begeisterung die Rede ist; dem läßt sich nicht klar machen, was doch nur mit der persönlichen Begabung, mit einer Begünstigung der Natur zusammenhängt! Doch die Begeisterung ist nicht blos der zündende Blitz des Augenblicks; sie muß sich zur latenten Wärme condensiren, welche eine lange Arbeit des Schaffens mit treuer Hingabe beseelt. Die begeisterten Anläufe genügen nicht, wie die Begeisterung überhaupt allein nimmer unsterbliche Werke schafft. Das sehen wir an den Sturm- und Drangepochen großer Dichter, die bei diesen, wie bei Schiller und Goethe, vorüberrauschende Ouverturen waren, bei anderen, wie bei Lenz, Klinger, Grabbe, so lange dauerten, wie ihr Dichten und Leben! Hier ist ungeregelter, maßloser Schwung; die Begeisterung hat keinen rechten Inhalt; sie gleicht oft dem Sturme, der dürre Blätter in die Lüfte wirbelt. Ihr ganzes Schaffen ist vulkanische Eruption — Spalten, Risse; Befruchtendes, aber als glühende Lava; Blitze, aber aus Aschenwolken! Es fehlt die Besonnenheit! Schon der klardenkende Horaz hat diese wüste Genialität gegeißelt: „Weil Demokrit das Genie höher stellt, als die mühsame Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschließt, so läßt ein großer Theil der Dichter Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiß wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nießwurzinseln nicht heilen konnten, niemals der Scheere unterwirft," und Goethe sagt:

Vergebens werden ungebund'ne Geister
Nach der Vollendnug reiner Höhe streben!

Die Begeisterung, die Manie, welche nach Plato's „Phädrus" der Dichter mit dem Weissager, dem Geisterbeschwörer und dem Verliebten gemein hat, wird, bei ungebundener Alleinherrschaft, wohl Dämonisches und Leidenschaftliches, aber nicht das Schöne hervorrufen! Wohl aber muß die Dichtung des Nüchternen stets vor der Dichtung des Begeisterten verschwinden, und Plato hat

die hohe Bedeutung der „gesunden Manie," des begeisterten Heraustretens aus dem gewohnten Gleise, nach Gebühr gewürdigt. In seinem „Jon" läßt er den Sokrates sagen: „Alle wahren Epiker, wie alle wahren Lyriker, bringen nicht durch Kunst, nur durch Begeisterung alle die schönen Gedichte hervor. Und wie die korybantischen Tänzer nicht in bewußtem Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sind toll, wenn sie in Ton und Tact hineingerathen. Und wie die Bacchantinnen in ihrem Rausch aus Bächen Milch und Honig schöpfen, aber nicht, wenn sie bewußt sind: so thut auch der Geist der Lyriker das was sie selbst sagen: denn sie versichern uns ja, daß sie von Honig-Bächen aus Gärten und Auen der Musen ihre Lieder, umherfliegend gleich den Bienen, pflücken und uns darbringen. Und sie haben Recht: denn der Dichter ist ein leichtgeflügeltes, geweihtes Wesen und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeistert, unbewußt und von Sinnen ist." Aehnlich spricht sich sein Sokrates im „Phädrus„ aus: „Die dritte Art von Raserei ist diejenige, die von den Musen kommt. Diese, wenn sie eine zarte, noch unverfälschte und ungefärbte Seele anweht, treibt sie an, wie in einer Bacchischen Schwärmerei in Gesängen und allen übrigen Gattungen der Dichtkunst, die Wunder und Thaten der alten Zeiten zu verschönen, und dadurch den Künftigen lehrreich zu werden. Wer sich aber, ohne von dieser Begeisterung (μανία) der Musen getrieben zu sein, den Pforten der Dichtkunst nähert, in der Meinung, die Kunst allein könne ihn schon zum Dichter machen, wird immer unvollkommen bleiben und die Poesie eines solchen nur besonnenen (σωφρονοῦντος) Dichters wird immer gegen die Poesie der Begeisterten verschwinden."

Auch ein geistvoller Mystiker der neueren Zeit, Franz Xaver von Baader, welcher die dichterische Begeisterung von einer „centralen Sensation" ausgehn läßt (Ges. Werke 4, S. 138), sagt: „In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese, von innen heraus tretende, von innen heraus bildende oder einbildende Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von außen kopirende, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Seher oder Visionair,

sowie jedes echte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art." Aehnlich sagt er an einer anderen Stelle (4, S. 308), daß, wenn ein Künstler auf geniale Weise z. B. einen Löwen bildet, man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als bloße Kopirung und Memorirung zu begreifen hat, sondern so, daß dieselbe psychisch-plastische Natur, welche den Löwen real producirt, dessen Bild (Schema) unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt, „welche innere Fortsetzung und Oeffnung der Imagination der Natur in jene des Menschen und Thieres im Traum und in ekstatischen Zuständen wahrnehmbar ist." Baader liebt es, den Zustand künstlerischen Schaffens mit dem der somnambulen Extase zu vergleichen. Nach ihm „zeugt schon die dichterische und künstlerische Begeisterung und Exaltation von einer solchen Union des Affects und der Apperception, in welcher, wenn auch nur als ein vorübergehender Silberblick, der homme miracle im Schauen und im Wirken als der ganze Mensch wieder zum Vorschein kommt."

Dagegen sagt ein neuerer, mehr besonnener Dichter Franz Grillparzer[1]): „Was ist diese Begeisterung, die zum Schaffen der Kunst als nothwendig bezeichnet wird? Es ist nicht jene Steigerung der Gemüths- und Geisteskräfte, die, von ähnlichen physischen Zuständen begleitet und unterstützt, gewöhnlich mit einem solchen Namen bezeichnet wird. Diese Begeisterung ist blos theils die äußere Erscheinung, theils die Folge einer vorausgegangenen andern Ursache. Sonst würden ja Kunstwerke Ausgeburten eines kranken Zustandes, eine Art geistig-körperlicher Trunkenheit heißen müssen. Die eigentliche Begeisterung ist die Concentration aller Kräfte und Fähigkeiten auf Einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen als repräsentiren muß. Die Steigerung des Seelenzustandes entsteht dadurch, daß die einzelnen Kräfte, aus ihrer Zerstreuung über die ganze Welt in die Enge des einzelnen Gegenstandes gebracht, sich berühren, wechselseitig unterstützen, heben, ergänzen. Durch diese

---

[1]) Grillparzer's sämmtl. Werke. 9. Bd. S. 88—89.

Isolirung nun wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen herausgehoben, steht nun an der Oberfläche, von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen, gewinnt Kräfte, bewegt sich, lebt. Dazu gehört aber die Concentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer."

Wenn der göttliche Plato den Hauptnachdruck auf die Begeisterung legt: so stellt schon der schärfere Aristoteles ihr die Besonnenheit als gleichberechtigt zur Seite, indem er die Gabe der Dichtkunst ebenso dem Feinfühligen, Geistreichen[1]), wie dem Begeisterten zuspricht. Die Wahrheit ist, daß die Besonnenheit nur im Bunde mit der Begeisterung das Vollendete schafft. Horaz sagt schon in seiner Epistel „an die Pisane":

Natura fieret laudabile carmen an arte
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid possit ingenium, alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice.

Was wir Besonnenheit nennen, wurde im vorigen Jahrhundert als „Geschmack" bezeichnet. Kant spricht in seiner „Kritik der Urtheilskraft" „von der Verbindung des Geschmacks mit Genie in Producten der schönen Kunst" und sagt dann über den Geschmack: „Er ist, sowie die Urtheilskraft überhaupt, die Disciplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber giebt er diesem eine Leitung, worüber und wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich allgemeinen Beifalls, der Nachfolge Anderer und einer immer fortschreitenden Cultur fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen; und die Urtheilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Principien den Ausspruch thut, wird eher der Freiheit und dem Reichthum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu thun erlauben."

---

[1]) Poet. 17 εὐφυής.

Die Besonnenheit ist also die das Schaffen begleitende Kritik, welche aber bei dem Genie nicht äußerlich nebenhergeht, sondern in seiner dichterischen Anschauung von Hause aus mitgesetzt ist. Wenigstens wird der begeisterte Wurf des Großen und Ganzen aus den Händen des Genies mit jener inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit gelingen, welche die nachfolgende Kritik nur anerkennen kann. Daß aber diese Besonnenheit in der Durcharbeitung des Einzelnen, der Verbesserung des Gefüges, der Feile der Form eine große Rolle spielt, ist gewiß nicht in Zweifel zu ziehen. Nur muß man auch hier nicht an eine isolirte Verstandesthätigkeit denken. Die Kritik kann z. B. ein dichterisches Wort beseitigen, das ihr matt, nicht geeignet, nicht schlagend genug erscheint: sie kann das richtige suchen, aber finden wird sie es nur durch einen neuen Act der Inspiration. So ist es von Byron bekannt, daß er viele Adjectiva verwarf und ausstrich, ehe er das rechte stimmungsvolle fand, das in den Charakter des Gedichtes paßte und seinen Zauber erhöhte. Hier erlöste die prüfende Besonnenheit den Genius von vorüberfliehenden Verdunkelungen und gab ihm seinen ursprünglichen Glanz wieder. Dichter, in denen die Feinfühligkeit und Geistreichigkeit vorwiegt, wie Pope, Boileau, Lessing, Immermann, Gutzkow, welche nach Lessing's scharfer Beobachtung Alles in sich durch ein Röhrenwerk in die Höhe pumpen, fehlt zwar die Begeisterung nicht, denn sonst würden sie überhaupt nicht Dichter zu nennen sein; aber die Besonnenheit geht ihr voraus. Bei ihnen schafft der Wurf des Ganzen die Kritik; die begeisterte Wärme durchdringt nur hier und dort das Einzelne. Mit feinem Spürsinn, nicht aus innerer Nöthigung, wird der Stoff ergriffen, gegliedert, gestaltet; leichte Auffassung, scharfer Blick, beziehungsreicher Witz ersetzen hier die Schwungkraft des Enthusiasten; aber das Kunstwerk wird mehr zusammengesetzt, als erschaffen, es fehlt ihm die organische Einheit; es wird ein Mechanismus, an dem sich viel schieben, rücken, zusetzen läßt, dem man aber mit dem Räderwerk die Seele aus dem Leibe nimmt. Die Fehlgriffe Lessing's bei der Wahl seiner Stoffe, der einen „Nathan“ in die Zeit der Kreuzzüge und eine römische Virginia an einen deutschen Fürstenhof versetzt, zeigen zur Genüge, wie der Scharfsinn in seinen Combinationen

irren kann, wo die Begeisterung nimmer fehlgreifen würde! Man vergleiche nur Immermann's „Münchhausen" mit einem Roman von Jean Paul — und man wird augenblicklich den Unterschied zwischen dem Humor der Besonnenheit und dem der Begeisterung erkennen! Dort eine Erfindung von mühseliger Absichtlichkeit, von geistreichen Bezügen — hier Alles frisch, frei, voll aus der Seele strömend! Der moderne εὐφυής des Aristoteles, und zwar κατ' ἐξοχήν, ist Karl Gutzkow — er bringt es zu einer Bedeutung welche den Enthusiasten den Rang streitig macht! Er hat Geist, Wärme, Leben — aber doch fehlt ihm die μανία Plato's, der ursprünglichen Dithyrambus der Seele, der alle Schöpfungen durchklingt! Darum ist er oft unglücklich in seinen Combinationen, in seinen Griffen; denn bei der Besonnenheit kann man nur von Griffen sprechen, nicht vom Wurf, der nur der Begeisterung zukommt. Das Feuer der Besonnenheit wird nur durch lange Reibung hervorgerufen, das der Begeisterung blitzt mit einem Schlag empor.

Die Phantasie, die Geburtsstätte der Dichtung, ist zuerst jene Stätte der Empfängniß, wo sich die Idee des Schönen und das vom Dichter ergriffene Object begegnen. Nach Goethe's Ansicht, daß jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sei, scheint das Ergreifen des Stoffes dem Zufall anheimgegeben. Dies ist dahin zu beschränken, daß die Veranlassung, welche dem Dichter den Stoff zuführt, eine zufällige sein kann; aber daß er gerade diesen Stoff ergreift, ist kein Zufall mehr, sondern die innere Nöthigung seines Genius. Eine Novelle, eine Chronik, ein Erlebniß mag dem Dichter den Stoff zuführen, ja selbst die äußerlichste Bestellung hat ihr gutes Recht, wenn der bestellte Stoff nur der Art ist, daß er die Begeisterung des Genius zu wecken vermag! Und zwar gilt hier die persönliche Bestimmtheit des Dichters, sein charakteristisches Gepräge. Shakespeare, der Meister großer Seelengemälde, fühlte sich durch jene Novellen angezogen, in denen, wie in „Romeo und Julie," „Othello," „Cymbelline," die Chronik menschlicher Leidenschaft enthalten war. Aus dem Knäuel der Novelle entwickelte er jene dramatischen Fäden, die bis in die tiefsten Labyrinthe der Menschenseele hineinreichen. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Stoffe sympathisch, Leben zündend auf

Schiller gewirkt hätten, dessen energische, nach der historischen That hin gespannte Natur durch die großen Helden und Staatsmänner der Geschichte enthusiastisch angeregt wurde. Die Wahl des Stoffes ist daher schon immer eine That der Begeisterung, eine innere Nothwendigkeit. Wohl kann derselbe Stoff auch entgegengesetzte Dichternaturen entzünden, wenn er nur eine Saite derselben in Schwingung setzt. Auch Goethe hätte einen „Tell" schreiben können und trug sich mit diesem Stoffe, sowie er einen „Egmont" und „Götz" geschrieben. Doch ihn hätte nur das Charakterbild interessirt, er hätte dem leichtblütigen Niederländer, dem treuherzigen deutschen Ritter das Schweizer Naturkind gesellt, und in der Ausführung wäre gewiß viel Genrebildliches, viel „Jery und Bätely" mituntergelaufen.

Hat die Dichterphantasie nur ihren Stoff erfaßt: so beginnt sie mit seiner Läuterung und Erhebung. Sie giebt ihm Schwingen der Seele und scheidet das Zufällige aus. Sie sucht der Gestalt die schöne Mitte des Menschlichen zu retten, hält sie allgemein genug, daß Jeder mit ihr denken und empfinden kann, und doch auch wieder individuell genug, daß ihr Denken und Empfinden das scharfe Gepräge eines bestimmten Charakters trägt. Vor der dichtenden Phantasie schwebt stets ein ganzer Zug von Gestalten und Bildern — je reicher sie ist, desto größer die Fülle der Vorstellungen, die über ihre Schwelle tritt! In dieser Beziehung ist alles Dichten ein rasches und glückliches Wählen, nicht der Kritik, sondern der Begeisterung! Von allen diesen Bildern kann nur eins das berufene sein, die Idee zu tragen. Der Genius winkt — und wie Eisen an den Magnet schießt es zu schönem Bund an den Gedanken, während die andere dunkle Schaar wieder zum Orkus, in die Nacht der Seele hinabsinkt.

Die dichterische Phantasie, als Begabung des Einzelnen, hat nun ihre bestimmten Grade, nach denen man die Dichtergrößen zu messen pflegt. Die künstlerische Begabung überhaupt ist der Instinct des Schönen! Dieser Instinct ist als passiver weit verbreitet, die allgemeine Empfänglichkeit, ohne welche dem Künstler das Publikum fehlen würde. Der Sinn für das Schöne kann einen hohen Grad erreichen, ohne aus der Passivität herauszugehn.

In der That giebt es dichterische Naturen, in denen ein großer Genius schlummert, ohne je zu erwachen! Wir glauben zwar nicht, daß Raphael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren worden — aber er hätte auch so in seiner Phantasie die sixtinische Madonna angeschaut! Es kann Menschen geben mit der Phantasie, mit dem Weltblick eines Shakespeare — aber ihnen ist nicht die Zunge gelöst, sie tragen diese dichterische camera obscura der Welt schweigend herum! Es sind die großen, stummen Poeten, die in keine Poetik gehören! Vielleicht versuchen sie zu dichten — aber ihr Sprechen ist nur ein Stottern, und sie bringen die Gedanken, die hell vor ihrer Seele stehen, nur in zerhackten Wörtern zu Tage. Sie stehen noch jenseits der Grenzen der Dichtkunst; denn diese beginnt erst da, wo es ein Gott dem Menschen giebt, zu sagen, was er leide. Mit diesem „Sagen" wird der Instinct des Schönen activ — wir treten in den hellen Tag der dichterischen Begabung.

Man unterscheidet die dichterische Begabung als Talent und Genie. Talent ist Formgewandtheit, Sicherheit und Geläufigkeit des Denkens, Empfindens und Gestaltens, aber mit unbewußter Anlehnung an irgend ein Gegebenes — Genie ist die erhabene Sicherheit einer großen Natur, welche, um mit Kant zu sprechen der Kunst die Regel giebt und aus dem frischen Born ihrer Originalität schöpft. Das Talent ist glänzend und blendend im Einzelnen, das Genie durchgreifend und bewältigend im Ganzen. Das Talent ist in vielen Sätteln gerecht, das Genie vielleicht nur in Einem, aber in diesem Einen einzig. Es ist, wie Schelling sagt, „still, einfach groß und nothwendig wie die Natur." Das Genie legt in alles die ursprüngliche Kraft, Weihe und Fülle einer nur ihm eigenthümlichen Weltanschauung; es ist immer im Mittelpunkt der Welt und des geistigen Lebens. Das Talent verfolgt bald diese, bald jene Richtung; was ihm eigen scheint, ist oft anempfunden und angeweht, oder wo es ihm wirklich angehört, da fehlt ihm die Tiefe; es bewegt sich immer auf der Oberfläche der Welt! Das Genie hat das Organ für das Bedeutsame des Lebens; ihm ist die Anschauung der Ideeen angeboren; es sieht das Ewige im Vergänglichen. So sagt Joseph Chénier:

Le goût n' est rien qu' un bon sens delicat,
Et le génie est la raison sublime.

Nach Schopenhauer ist Genie der Intellect, der sich vom Dienste des Willens, seiner eigentlichen Bestimmung, emancipirt. Seine eigenthümliche uud wesentliche Erkenntnißweise ist die anschauende; doch machen den eigentlichen Gegenstand derselben keineswegs die einzelnen Dinge aus, sondern die in diesen sich aussprechenden Platonischen Ideen. Im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehn, ist der Grundzug des Genies.

Das Talent hat einzelne Lichtblicke, die es dem Genie nähern; aber im Ganzen ist es in alle vergänglichen Interessen des menschlichen Willens zu sehr verwickelt, zu flüchtig, um den Spiegel des Alls immer rein zu halten. Ueber der Form verliert es oft den Gehalt! Die Form des Talentes kann dem Anscheine nach glücklicher und glänzender sein, als die des Genies — aber die Form des Genies trägt jenes Siegel höherer Nothwendigkeit, das sich nicht beliebig von seiner Schöpfung lösen läßt. Wie meisterhaft ist die Form bei Platen, Geibel und anderen Talenten, — wie sehr aber fehlt ihr jenes eigenthümliche Arom, das einen Schiller, Shakespeare oder Jean Paul kennzeichnet, jener unsagbare „geistige Duft,“ der uns gefangen nimmt mit eigenthümlicher Trunkenheit, uns das Gefühl giebt, wir leben in einer Welt, die nur einmal existirt, in der Welt, die der Genius schuf! In der That haben diese Dichter einen stets auf das Große und Ganze der Welt und des Lebens gerichteten Sinn, und während die Werke des Talentes die mannichfachen geistreichen Betrachtungen über menschliche Verhältnisse, über die Beziehungen des Lebens enthalten, die nach allen Seiten hin auf's treffendste bezeichnet werden, finden wir in den Werken des Genies einen aus dem ewigen Grund des Lebens hervorsprudelnden Gedankenquell! Ebenso tief wie große Religionsstifter und Denker fassen jene Dichter das Leben auf, und wo die Weisheit verstummt, darf die Schönheit noch reden und das Weltgeheimniß lösen!

Wir müssen diese tiefen Unterschiede festhalten, obgleich Karl Gutzkow die Unterscheidungen zwischen Genie und Talent von den Einflüssen des anmaßenden Dilettantismus herleiten will. Er will

in einer der Sentenzen in seiner Sammlung „Vom Baum des Lebens:" „Das Wahre an dem ganzen Gegensatz zwischen Genie und Talent ist, daß es nie ein Genie ohne Talent und nie ein Talent, das den Namen verdient, ohne Genie gegeben hat. Die eigentlichen Werthbestimmungen des geistigen Vermögens und artistischen Schaffens liegen nur im Grade, nur in der Weihe, nur in der erreichten Vollendung dessen, was man geben will, aber nicht in einer von jenseits hergeholten Urverschiedenheit zwischen Genie und Talent. Das Genie ist das schöpferische Talent in seiner höchsten Potenz." Das mag man zugeben, doch mit dem Zusatze, daß, nach Hegel's vorzüglicher Entwickelung, quantitative Unterschiede zuletzt einen qualitativen Sprung herbeiführen, daß also das Talent in höchster Potenz eben in das Genie umschlägt. Den wesentlichen Unterschied zwischen Genie und Talent erkennt auch Schopenhauer an, wenn er sehr treffend sagt: „Zum Maßstab eines Genies soll man nicht die Fehler in seinen Productionen oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann darnach tief zu stellen, sondern nur sein Vortrefflichstes. Was das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab sein sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt."

Auch Franz Grillparzer erkennt den qualitativen Unterschied von Talent und Genie an; er sagt*): „das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Werth, Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können." Dies ist durchaus einseitig. Genie's, die sich nicht durch die That, durch das Können bewährt haben, Genies ohne Talent, jene „Raphaels ohne Hände" sind überhaupt unerkennbar und für die „Aesthetik" irrationale Größen.

Vom Genie ist indeß die Genialität zu unterscheiden, die nur der unausgegohrene Drang des Genius ist! In allen Uebergangsepochen der Literatur wuchern die Genialitäten; was sie schaffen,

*) Grillparzer's Sämmtl. Werke. Bd. IX. S. 96—97.

sind Anläufe origineller Kraft, denen aber die große Durchbildung des Genius fehlt. Sie haben nicht die Sauberkeit, Gefälligkeit, nicht die schwunghafte Form des Talentes; ihnen fehlt sowohl der Fluß des Talentes, wie der Guß des Genies; es sind kometarische Naturen, umirrender Lichtdunst ohne sichere Bahn, vulkanisch zerklüftete Geister! Wohl hat auch das echte Genie etwas Vulkanisches; doch gleicht es darin der Sonne, deren Vulkane wir nicht sehen, wohl aber das Licht, das sie über so viele Welten ausströmen! Wir erinnern an Otway, an Lenz, an Grabbe; auch Heine und Byron stehn an der Schwelle des Genies, ohne sie ganz zu überschreiten! Hier fehlt nicht der Hauch, der Klang aus der Tiefe, der überraschende Blitz, der das Leben erhellt, aber es fehlt die große, stille Tiefe des Genius, in der die Welt sich spiegelt! Die Natur, die einen Shakespeare schaffen will, hält plötzlich inne im Schaffen und schafft nur einen Grabbe. Seine Dichtungen sind von demselben kosmischen Ursprung; aber es sind Meteorsteine und keine Welten! Hierher gehört auch die kokette Ironie der Romantiker, welche auf den Freibrief des Genies trotzen, ohne ihn zu besitzen! Heine dagegen hat das Auge des Genius; aber er schielt damit durch schlechte Gewöhnung, und nur selten sieht es uns an mit dem reinen und tiefen Blick. Die stille Naturkraft des Genius wird bei diesen Genialitäten trotzig, lärmend und herausfordernd; sie kehren das Herbe, Schroffe, Gigantische hervor, verachten die Form, die ihnen für ihren bedeutenden Inhalt ein Hinderniß scheint, und bringen so nur schöne Fragmente hervor! Diese Gradbestimmungen der productiven Phantasie lassen noch viele Gliederungen und Uebergänge zu, bis zu jenen Diminutivtalenten herab, welche an der Grenze des Dilettantismus stehn und irgend eine chinesische Erzählung mit geschickter Porcellanmalerei auf die Theetische der ästhetischen Cirkel stellen.

Die Dichternaturen, im Kreise ihrer Begeisterung lebend, können, wie es Goethe im „Tasso" geschildert, reizbar, launisch wechselnd in ihren Stimmungen sein! Wie das Gemälde der Phantasie innerlich ergreifender ist, als die Wirklichkeit: so ist auch das Leben der Phantasie von höherer Spannung, von größerer Aufregung begleitet! Dem Dichter ist es das wahre Leben — ein

höheres Gewebe der Maja, als die wirkliche Welt! Die großen Genien werden indeß immer im Leben harmlos, still, unbefangen sein, leicht zu täuschen, weil sie die kleinen Zwecke der List zu durchschauen verschmähen, weil ihnen die Interessen des äußeren Lebens werthloser sind! Ihre Sittlichkeit besteht in der großen Güte, mit der ein Gemüth, das überall das Ewige schaut, die Welt umfängt! So waren Shakespeare, Jean Paul, Goethe! Klarer Sinn, frische Empfänglichkeit für alles Große, Gute, Schöne, reger, doch vielleicht einseitiger Wissenstrieb werden sie auszeichnen! Was die Wendung zur wirklichen That betrifft, so ist die Energie der Phantasie nicht immer eine Energie des Willens, ja die Ueberreizung der ersteren kann die letztere lähmen. Horaz hat, trotz aller energischen Oden, in denen er den Unerschrockenen preist, dem selbst der Zusammensturz der Welt nicht die Fassung raubt, in der Schlacht bei Philippi seinen Schild weggeworfen, und Herwegh, der die Kreuze aus der Erde riß und in Schwerter verwandelte, hat sich im badischen Revolutionskriege, nach Abzug aller verleumderischen Zuthaten, mindestens nicht als Held gezeigt. Diesen kann man einen Tyrtaeos, Camoëns, Körner und andere gegenüberstellen. Dante war ein energischer Staatsmann, Lamartine ein sentimentaler — welch' ein Unterschied ist aber auch zwischen der divina commedia und den harmonies religieuses!

Ueber die Bildung und Erziehung des Dichters hat Vida in seiner „Poetik" eine Menge Lehren gegeben, die nur von der äußerlichen Pädagogik jener Zeit Zeugniß ablegen. In neuester Zeit hat sich dagegen oft die Ansicht hören lassen, ein Poet müsse alle Bücher beiseite werfen und nur im Buche der Schöpfung, in Wald und Flur u. s. f. lesen, eine Ansicht, der wir so viele inhaltleere Reimereien verdanken, und die einen Theil der Modelyriker zu Pygmäen macht, gegenüber den erhabenen Gestalten unserer großen Klassiker! Gerade die geistige Befruchtung durch die vielseitigste wissenschaftliche Bildung hat die volle Entfaltung jener reichen Genien hervorgerufen! Man denke nur an Schiller's philosophische und historische Studien, an Goethe's Naturstudien und universale Bildung, an Jean Paul's Polyhistorie, an Lessing's und Herder's vielseitige Kenntnisse — man vergleiche damit die

damaligen und heutigen Matthisson's, Salis' und Hölty's, und man wird zugeben müssen, daß unsere großen Geister sich von den kleinen gerade durch die Tiefe und den Reichthum der Bildung unterscheiden! Alle jene Dichtergenien haben auch wissenschaftliche Werke hinterlassen; sie haben theoretisch und kritisch gewirkt, und es ist ganz consequent, wenn man ihre echten Nachtreter in den allseitig gebildeten Autoren sucht und nicht in den Vertretern einer ephemeren Lyrik! Der Dichter soll auf der Höhe seiner Zeit stehen; deshalb muß ihm ihr ganzes geistiges Streben erschlossen sein! Das Leben ist seine äußere, die Kunst und Wissenschaft seine innere Bildungsschule, und nur die Ignoranz preist das ignorante Talent!

Eine andere verkehrte Auffassung der dichterischen Begabung ist diejenige, welche in ihr einen Kainsstempel sieht und den Dichter „einsam mit flammender Stirne" durch die Mitwelt wandern läßt. Hiergegen muß man behaupten, daß die Einsamkeit des Genius keine unselige ist, und daß die Gabe der Dichtkunst als eine Gunst des Geschickes angesehen werden muß. Denn gerade der Weltblick des Genius hat jene Ruhe und Harmonie, welche zugleich die höchste Weisheit und das höchste Glück der Erde ist. Man wird diese Ansichten wenig modern finden, weil die „Zerrissenheit," das Unglück der Talente, zu Stichwörtern der modernen Schule gehört. Die Ironie der Romantiker hat sich in diese Koketterie mit dem Weltschmerz geflüchtet — und seit der englische Childe Harold seine von den Orgien Newsteadabbey's erschöpfte Seele in die Toga einer großartigen Weltmüdigkeit hüllte, seit der bleiche deutsche Poet der rue d'Amsterdam mit seiner Krankheit prahlte, lange vorher, ehe ihn die Hand des Schicksals auf ein schmerzliches Krankenlager warf, haben die jungdeutschen Autoren und selbst Dichter, wie Freiligrath und Beck, das Dogma vom „Fluche des Dichtertalents" an die Spitze ihres Credo gestellt. Die Ideale dieser Richtung waren die Halbgenies, ein Günther, Lenz, Grabbe! In allen Gesellschaften bemühten sich die Poeten, jene verstörte Positur „des einsamen Schmerzes" und der erhabenen Weltmüdigkeit anzunehmen, welche für ein sicheres Kennzeichen ihrer hohen Begabung galt! Eine schwächliche Copie der Zerrissenheit und des Weltschmerzes findet sich in den Gedichten Longfellow's, eines Dichters, der

kaum einer jugendlichen, energisch aufstrebenden Nation anzugehören scheint. In seiner Brust ist kein anderes Licht, als das „kalte Licht der Sterne." Der Dichter lauscht nur auf Stimmen der Nacht, auf Leichenmärsche; er spricht von „müden Seelen," armen, barfüßigen Seelen (leave-footed soul), welche von den Dornen des Lebens blutig geritzt werden.

Diese ganze Zeit ist glücklicherweise vorübergegangen! Die echte moderne Poesie wird sich in alle Dissonanzen des Lebens vertiefen, ohne ihre ewige Harmonie zu verlieren! Und wenn auch der Optimismus eines Leopold Schefer nach der andern Seite hin als extrem gelten muß: so steht er doch der echten dichterischen Weltanschauung näher, als jene Verzweiflung der Ohnmacht und Blasirtheit. Doch wird man uns entgegnen, daß der Genius und der Wahnsinn sich keineswegs fern sind; man wird uns auf Hölderlin und Lenau verweisen, auf andere geniale Menschen, einen Rousseau und Alfieri, die in einzelnen Lebensmomenten dicht an der Grenze des Wahnsinns standen. In der That zeigen sich Dichternaturen oft unverständig in den Beziehungen des wirklichen Lebens; die Ungeduld über seine störenden Berührungen kann sich zur Leidenschaftlichkeit steigern; das an die Anschauung der Ideen gewöhnte Auge verlernt leicht den Blick auf den Zusammenhang der endlichen Dinge. Schon Plato hat dies sehr schön ausgedrückt, indem er die irdische Welt mit einer Höhle von Schattenbildern vergleicht, in welcher sich ein Auge nicht zurechtfindet, das außerhalb der Höhle das Sonnenlicht und die wirklich seienden Dinge, die ewigen Ideen geschaut. Er sagt, daß kein Dichter ohne einen gewissen Wahnsinn sei, und auch Aristoteles stimmt ihm hierin bei*). Die Dichter selbst bekennen, daß ihr Aug' „in schönem Wahnsinn rollt." In der That ergeht sich der Dichter, wie der Wahnsinnige, in einer Kette von Phantasiebildern die ein selbstständiges, der äußeren Wirklichkeit entlegenes Leben haben. Auch der Dichter

*) Nach Seneca de tranq. animi 15, 16: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Vergl. auch hierüber die geistvollen Betrachtungen Schopenhauer's: Die Welt als Wille und Vorstellung. S. 274 u. flgde.

wird von seinen Phantasiebildern hingerissen, wie der Wahnsinnige — aber bei jenem ist das Bewußtsein der freien Schöpfung lebendig, der wache, über dem Spiele der Vorstellungen stehende Geist; dieser ist ganz in ihrem Taumel verloren und unterscheidet sich nicht mehr als Schöpfer von seinem Werke! Wo daher dies Band des Bewußtseins zerreißt: da kann leicht das Genie in Wahnsinn übergehen und seine glänzende Bildersprache im Reiche zusammenhangloser Einbildungen fortsetzen! Man wird die gestörte Harmonie reich begabter Geister bedauern, aber nie vergessen dürfen, daß die dichterische Manie von der des Tollhauses durch jene hohe, alles durchdringende Besonnenheit gesondert ist, ohne welche sich freilich Shakespeare nicht von seinem Lear und seiner Ophelia unterscheiden würde!

Dritter Abschnitt.

Idealismus und Realismus.

Indem die productive Phantasie einen Stoff aus der dichterischen Stoffwelt herausgreift und gestaltet, schafft sie das Kunstwerk, die Dichtung. Ehe wir indeß seine Form und Gliederung näher betrachten, müssen wir noch die allgemeinen Principien dichterischer Behandlungsweise in's Auge fassen. Hier bieten sich uns zunächst die beiden großen Gegensätze des Styls dar, die aus der Weltanschauung des Dichters hervorgehen, und deren Kampf in der neuesten Literatur heftiger als je entbrannt ist — wir meinen den Idealismus und Realismus.

Der Realismus geht von der Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit aus, der Idealismus von der Welt der Ideen, vom Reiche des Geistes. Der einseitige Realismus schafft ein Kunstwerk, in welchem die geistlose Natur herrscht; der einseitige Idealismus eins, in welchem der naturlose Geist herrscht. Nur der Bund von beiden kann das Schöne, die erscheinende Idee, in ein wahres Kunstwerk bannen, in welchem, je nach der Richtung der Zeit und der Begabung der Talente, wohl der eine oder der

andere zu einem Uebergewicht kommen kann, ohne indeß die Harmonie aufzuheben. So herrscht z. B. bei Goethe der Realismus, bei Schiller der Idealismus vor, aber nicht bis zu einseitiger Störung; denn Goethe hat einen „Faust" geschrieben und Schiller „Wallenstein's Lager." In der neuesten Zeit ist indeß der Realismus die Parole der Kritik und die Losung des Tages geworden; er ist in einen ästhetischen Materialismus ausgeartet; man hat den Idealismus als Geisterseherei geächtet und sucht sich überhaupt vom „Geist" nach Art des Proktophantasmisten im „Faust" zu curiren, von dem Mephistopheles sagt:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
Das ist die Art, wie er sich soulagirt,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
Ist er von Geistern und vom Geist curirt.

Die Nachahmung des Wirklichen als eine bloße Wiederholung desselben kann das Kunstschöne nicht erzeugen. Zwar dürfen wir nicht vergessen, daß auch bei dieser bloßen Wiederholung ein Durchgang durch die Phantasie des Künstlers stattfindet, der das Wirkliche von einigen Schlacken säubert und einen, wenn auch schwachen Schimmer des Idealen darüber ausgießt. Doch ist dieser poetische Hauch nicht bedeutsamer, als was uns aus einem Tagebuch, einer Biographie, aus Memoiren anweht — nur Silber- und Goldpapier, das sich an die rauhe Schale der Wirklichkeit anschmiegt, ohne sie aufzulösen!

Sehen wir nun, welche Rolle der Realismus in der Poesie spielt und unter welchen Auspicien er den Sieg über seinen Gegner zu erringen sucht!

Die industrielle Entwickelung der Neuzeit, der praktische Zug unserer Kultur scheint jene stille Ideenwelt zerstört zu haben, in welcher die Denker und Dichter von Weimar lebten! Man drängt die Poesie auf den Markt der öffentlichen Interessen, und nachdem sie eine Zeit lang den politischen und religiösen Tendenzen gedient hat, soll sie jetzt der Prosa des Lebens, den Interessen der verschiedenen Stände, dem Ackerbau, dem Fabrikwesen, dem Handel und den Gewerben dienstbar werden. Auch diese Seite unserer

Kultur hat ihre Idealität — wir erinnern nur daran, wie Grün, Beck und Geibel dem Dampf und den Eisenbahnen ihr poetisches Element abgelauscht haben! Aber der Realismus will, daß wir uns für die Dinge, wie sie gerade sind, interessiren, daß die Poesie die Wirklichkeit abschreibe und das profane Berufsleben mit ihrem Zauber heilige! Man hat z. B. den Satz proklamirt: der Roman soll das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen! In Folge dieses Satzes haben wir nun Romane erhalten, in denen sich die Poesie der Materialwaarenhandlungen, der Schieferdeckerei und verschiedener anderer Gewerbe geltend macht! Jener mit so vielen Prätensionen auftretende Satz ist indeß nicht viel mehr als eine nichtssagende Phrase! Die Arbeit isolirt den Menschen und um so mehr, je mehr sie sich in ein technisches Detail vertiefen muß. Ein Fabrikarbeiter, der jahraus jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen, und wenn auch ein Schneider, nach der Autorität Heinrich Heine's, in seinen Rock „Ideen" legen kann, so wird doch die Poesie einer Schneiderwerkstatt bald erschöpft sein, so rasch, daß sie für den mehrbändigen Roman von Karl v. Holtei nicht ausreichte! Dieser Realismus, der das deutsche Volk bei seiner Arbeit sucht, kann nur gleichzeitig die Arbeit und die Poesie verderben! Ein humoristisches Dichterauge kann zwar in den alltäglichen Verkehr Gemüth und Geist hineinschauen — aber etwas anderes ist's, die kleine Misère des Lebens zu vergeistigen, etwas anderes, sie zu verherrlichen! Bei Jean Paul ist immer der Mensch das Erste, mag er uns das kleinste Dorfschulmeisterlein schildern, nicht sein Stand und seine Arbeit — in den realistischen Romanen ist es umgekehrt! Wie reizend ist das Stillleben, wenn es Jean Paul darstellt! Welches echt idyllische Behagen umschwebt seine Pfarr- und Schulhäuser, und wie spannt sich über dem kleinsten Fleck Erde, den er schildert, der ganze Himmel mit allen Sternen aus, welche der Menschheit leuchten! Und dabei ist er reicher an realistischen Zügen, als unsere modernen Dorfgeschichtenschreiber; aber sie stehen nie um ihrer selbst willen da, es sind unendlich feine, farbenreiche Zeichnungen auf den Schwingen der Psyche! Alles geht auf in der Stimmung des Dichters, die groß, frei, weltumfassend in das

Kleinste ihre eigene Bedeutung legt. Wie anders ist der Realismus der Prügeleien, Grenzstreitigkeiten, Civil- und Criminalprocesse, welcher unsere Dorfnovellen belebt! Wie ganz und voll ist hier die Hingabe an die Prosa der Lebensbedürfnisse, die ausführliche Schilderung der äußerlichen Geräthschaften, der profansten Handthierungen, die an und für sich unser Interesse in Anspruch nehmen sollen. Ein Maler, wie Tenier und Ostade, kann das künstlerische Interesse an sein Genrebild fesseln — es tritt als Ganzes vor uns hin; jedes Einzelne ist berechtigt, da wir es zusammen schauen, und gerade die ästhetische Hingabe an das Unbedeutende erfüllt uns mit Rührung! Bei dem Dichter gestaltet sich dies, wie wir schon oben sahen, ganz anders, und er verfällt, durch Detaillirung des Unbedeutenden, in baare Prosa.

Gleich unberechtigt ist der blanke Realismus im Drama! Familiengemälde, in denen irgend ein prosaisches Laster, wie die Spielwuth, oder ein prosaisches Verbrechen, wie Kassendefecte, verstandesmäßig nach Ursache und Wirkung abgehandelt oder die Folgen schlechter Erziehung in Scene gesetzt werden, in denen die Charakteristik daguerreotypartig uns nicht die kleinste Warze erspart und die spießbürgerliche Gemüthlichkeit des häuslichen Zusammenlebens durch Gespräche über die Tintenflecke an den Händen der Kinder ausgedrückt wird: solche realistische Lebensbilder entbehren zu sehr der Wiedergeburt aus dem Geiste, um einen anderen als ernüchternden Eindruck zu machen. Ebenso verkehrt ist das Verlangen, das der Realismus an die Tragödie stellt: sie solle die Weltgeschichte kopiren! Das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramencyklus gab, ist durchaus nicht nachahmenswerth; es fehlt diesen Dramen die centrale Einheit des Kunstwerkes, und einige derselben stehen an der Peripherie, nicht im Centrum des Shakespeare'schen Genius. Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke, als die Schönheit — für diese hat er ein Asyl im Geist des Künstlers begründet, der die Geschichte, wo er sie erfaßt, mit seinem Feuer läutern muß.

Der Realismus als durchgreifendes Stylprincip kann in der Dichtkunst nur zu Verirrungen führen. Dagegen ist er vollkommen berechtigt, wo er sich in den Dienst der Idee begiebt und die von

ihr durchleuchtete Welt in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. In dieser Weise waren Homer und Shakespeare, Goethe und Jean Paul Realisten! Sie hatten den Sinn für alle Formen und Farben der Wirklichkeit, aber der durchscheinende Untergrund der Idee hob und verklärte ihre bunte und vielbewegte Welt! Eine eigenthümliche Abart des Realismus ist der phantastische, wie er sich z. B. in den Werken der romantischen Schule offenbarte. Obgleich hier die gewöhnlichen Bedingungen des verstandesmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen aufgegeben waren: so bewegte sich doch im Aether dieser Traumwelt ein recht derber Realismus, dessen Vignette der Weber „Zettel" mit seinem angezauberten Eselskopf ist.

Gegenüber der eifrigen Propaganda, welche in Lehre und Beispiel den Realismus in den Vordergrund unserer Literatur zu drängen sucht, ist es an der Zeit, die Rechte des Idealismus und einer Poesie des Geistes zu wahren, gegen deren Verirrungen wir nicht blind sind, die aber doch das künstlerische Princip tiefer faßt, als jene Richtung, die nur einer geistverlassenen Wirklichkeit huldigt. Man mag gegen Schiller und seine Schule polemisiren, soviel man will, man mag die philosophischen Ausschreitungen in der Lyrik, den mehr gedankenvollen, als sinnlich kräftigen Ausdruck seiner Helden tadeln: dennoch ist nicht zu leugnen, daß der Idealismus nicht nur dem deutschen Volke näher steht, inniger mit seinem ganzen Geistes- und Gemüthsleben verwachsen ist, als der Realismus, sondern sich auch mehr in der Sonnennähe der Kunst befindet! Das Princip des Realismus ist für die künstlerische Ausführung das dürftigste von der Welt! So z. B. im Drama, wo es den Ausdruck des Affectes und der Leidenschaft gilt! Der Realist hilft sich hier mit irgend einem naturgemäßen Seufzer, einem „ach! o! ihr Götter!", einer stummen Ohnmacht, wofür sich in den Werken unserer Sturm- und Drangautoren, z. B. in den Dramen von Klinger, die zahlreichsten Proben finden. Dies ist allerdings Nachahmung der Natur; aber schon Hegel verlangt, daß der Dramatiker sein Pathos expliciren solle, und die Beschränkung auf die Naturlaute der Empfindung ist ein Zeichen geistiger

Armuth, welche sich nicht in die Tiefen der Seele zu versenken und hinter ihren Schleiern und Verhüllungen ihr eigenstes Wesen zu ergründen und auszusprechen vermag. Gerade wo die Natur verstummt, soll der Poet ihr eine Sprache leihen!

Freilich giebt es auch einen windigen, spinnenbeinigen Idealismus, der nur ein dichterisches „Schattenspiel an der Wand" zu Tage bringt! Die große Maculatur der Liebeslyrik, die im Duft der Empfindungen zerflattert, ohne ihnen schöne Gestalt zu geben, gehört hierher. Ein großer Theil der Klopstock'schen Lyrik und Epik mag auch diesem falschen Idealismus zugerechnet werden; denn die Empfindungen Klopstock's bewegen sich zerfließend in einem so verdünnten Aether und in den Ausdrücken einer so abstracten Ueberschwenglichkeit, daß sie dadurch ungenießbar werden. Die Empfindung muß aus ihrer reinen Innerlichkeit heraustreten, wenn sie uns ergreifen will — die dichterische Empfindung bedarf des Bildes als ihrer Handhabe und wird uns nur durch das Bild ergreifen. Sonst bleibt sie ein musikalisches Weben — und es ist charakteristisch genug, daß Klopstock die kühnsten sprachlichen Fugen anwenden muß, um die unbestimmte Musik seiner Seele auszudrücken! Daher seine in undeutschen Pyrrhichien schwindsüchtig gallopirenden Rhythmen oder die Sisyphusarbeit, mit der er ebenso undeutsche Molossen aufeinanderwälzt! Daher der Oratorienstyl seiner „Messiade," welche sich zuletzt in gehalt- und gestaltlose Engelssymphonieen verflüchtigt! Ein ebenso verkehrter Idealismus blüht an den Pforten der Romantik als die „blaue Blume" des Novalis, gährt gestaltlos in Hölderlin's „Hyperion," schafft immer wieder Dichter und Künstler, um sich aus der realen Welt in die Stimmungen des Dichtergemüthes flüchten zu können! Hierher gehört auch eine metaphysische Poesie, welche ihre Ideen und Begriffe nicht in Gestalten umsetzen kann; hierher die klassische Nachdichterei, welche Formen, die einer anderen Welt angehören, der Gegenwart aufzuzwingen sucht.

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde schaffen das wahrhaft schöne Dichtwerk! Da aber alle Dichtung aus dem Geiste hervorgeht,

eine freie Schöpfung des Geistes ist: so hat das Princip des Idealismus höhere Berechtigung als das des Realismus, welcher diesen freischaffenden Geist an die Galeerenbank der Wirklichkeit schmiedet und zur sclavischen Nachahmung der Natur verdammt.

Vierter Abschnitt.

Der Dichter und der Zeitgeist.

Der dichterische Genius gehört einer bestimmten Epoche der Weltgeschichte an, und seine wahre Bedeutung besteht darin, dem Geist der Epoche einen vollkommenen und ewigen Ausdruck zu geben. Das ist die Größe von Homer und Sophokles, Dante und Calderon, Shakespeare und Schiller! Der Genius kann seiner Zeit vorleuchten, aber sie nur giebt ihm die Fackel in die Hand. Er vereinigt in sich alle Lebens- und Gedankenfülle seines Jahrhunderts und giebt ihr sein eigenes Gepräge.

Die Dichter des Alterthums und des Mittelalters waren von dieser Wahrheit unmittelbar durchdrungen! Naive Kinder ihrer Zeit, schwankten sie nicht in der Wahl und Behandlung ihrer Stoffe, sondern der Puls ihrer schöpferischen Thätigkeit richtete sich nach dem Herzschlag ihres Zeitalters. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, jenen Dilettantismus zu erzeugen, der sich in alle erdenklichen Weltanschauungen hineinphantasirt und alle Formen nachahmt, selbst wenn ihre Seele längst entflohen ist. Das moderne Ideal aber hat ebenso seine Berechtigung, wie das antike und mittelalterliche, auf welche wir einen flüchtigen Blick werfen wollen.

Die Vorstufe des antiken Ideals ist das orientalische, das symbolische. Im Symbol deckt das Bild nicht die Idee; es leuchtet nur flüchtig in ihre dunkle Tiefe. Daher werden tausend Fackeln angesteckt, aber dies wogende Glanzmeer erhellt nimmer den Abgrund der einen, dunklen Substanz. Ueberladung des Ausdrucks, Pracht und Fülle der Bilder, die aber immer nur auf den Ge-

danken hinzeigen und ihn nicht tragen, ein unklarer Mythus, der sich von der symbolischen Hülle nicht losgerungen hat, ein Hin- und Herspielen der Beziehungen und der Bedeutung charakterisiren die symbolische Stufe. Die Dichtung selbst wurzelt ganz in der Religion. Die Dichter aber sind Träger des Volksgeistes — ihre Werke bedeutsamere Denkmäler, als die riesigen Bauwerke, deren Trümmer noch bestehn. Das „Mahabharata," das „Ramayana," sowie die Dramen des Kalidasa sprechen die indische Weltanschauung tiefer und lebendiger aus, als etwa der Tempel von Elephantine! Und wie unterscheidet sich wieder von diesen die dualistische Heldensage von Iran und Turan in dem gewaltigen Parsenepos des Firdusi! Seit Goethe's „westöstlichem Divan" ist es Mode geworden, den seelenerregenden Gesang Bulbul's auch in den deutschen Dichterwäldern ertönen zu lassen, und besonders Rückert hat in Ghaselen und Makamen die priesterliche Weisheit eines orientalischen Sarastro an den Tag gelegt! Man lehrte, wie die Brahmanen; man liebte, wie der persische Hafis; man erzählte, wie der arabische Hariri, und hinterdrein kam Mirza-Schaffy, der Weise von Tiflis! Auch äußerlich schwelgte die orientalische Lyrik in jener Bilderfülle, die sich um den dunklen Gedanken legt, wie Perle und Edelstein um das dunkle Teint der Orientalin! Das bunte Leben des Orientes konnte man sich wohl gefallen lassen, um so mehr, als jene stabile Welt noch immer das Gepräge der Urzeit trägt und mit der Kultur der Gegenwart in die mannigfachsten Berührungen kommt; die Lebens- und Liebesweisheit eines Hafis in ihrer Polemik gegen ascetisches Kuttenwesen konnte sogar als frisches Ferment in den Kämpfen der Gegenwart benutzt werden; aber das Gemeinsame mit jener Weltanschauung bewegt sich immer nur auf der Oberfläche; in den Tiefen herrscht eine weltweite Verschiedenheit zwischen dem symbolischen und dem modernen Ideal. Bearbeitungen und Nachdichtungen jener Poesie können in weiteren Kreisen ein wissenschaftliches und ästhetisches Interesse erwecken; aber die selbstständige Dichtkunst kann sich jene Formen nur vorübergehend aneignen, da dieselben überdies sich durch ihre naive Kindlichkeit gegen den modernen Inhalt spröde zeigen.

Das plastische Ideal, das Ideal des klassischen Alterthums,

ist ebenfalls, wie das symbolische, der Ausdruck des ganzen Glaubens, Lebens, und Empfindens jener Zeit. Jener klare Formensinn, der sich unter Hellas heiterem Himmel entfaltete, drückte auch den Werken der Dichtung sein Gepräge auf und zauberte alle Götter- und Menschenbilder mit klarsten Umrissen in einen durchsichtigen Aether der Phantasie. Dies Ideal stellt die ungebrochene Jugend der Menschheit dar, die ohne Sehnsucht und Wehmuth und alle Störungen der Reflexion nur nach erreichbaren Zielen strebt! Die einfache Schönheit, die reine Idealität der Form, mußte sich, wie in den Tempeln und Sculpturbildern, auch in den Dichtwerken abprägen! Einfach waren die Lebens- und Kulturformen, einfach die Conflicte; voll und ganz, fest in sich begründet, trat der Mensch in's Leben und in's Gedicht! Doch eine sittliche Grazie der Behandlung umschwebte selbst das Rohe und Gewaltsame und milderte seine Grausamkeit. In dieser Klarheit der Form und Sicherheit der Zeichnung, in der ganzen künstlerischen Harmonie, in der maß- und tactvollen Behandlung bleiben die großen Genien Griechenlands ewige Muster, der Quell, an dem auch die Muse der Gegenwart schöpfen muß, wenn sie sich die Idealität der Jugend bewahren will! Auch das strengere Rom hat in Horaz und Ovid, Tibull und Properz und selbst in Virgil, der wohl der kleinste von diesen Dichtern ist, eine Reihe von Talenten, deren geistreicher Zug der Gegenwart verwandter ist, die aber daneben die antike Harmonie und das plastische Gepräge der Darstellung haben. Es ist kein Verbrechen für die Gegenwart, daß Properz sie begeistert, wie er Goethe entzückt, daß wir bei Latium und Hellas in die Schule gehen! Jene großen Züge plastischer Bestimmtheit, wie sie die antike Poesie aufweist, sind der Dichtkunst in keiner Epoche entbehrlich, aber die bloße Nachahmung der Antike entwürdigt die schöpferische Kraft der Neuzeit und hat selbst viele Werke unserer Klassiker in bloße gelehrte Studien verwandelt. Die Sehnsucht nach den „Göttern Griechenlands," die wie jede Sehnsucht romantisch ist und nicht hellenisch, der Seufzer Schiller's, der sich aus der deistischen Aufklärung heraus nach einer mit lebendigen Gestalten bevölkerten Welt sehnte, muß sich auf jene Heiterkeit der Weltanschauung beschränken, die den Parnaß aller Zeiten so umschweben muß, wie sie den griechi-

schen Olymp umschwebt. Der große heitere Sinn sei, auch in getrübter Zeit, dem Künstler eigen! Doch unserer Zeit die ungemilderte Strenge plastischer Formen aufzwingen, Helden und Heldinnen der griechischen Mythe auf die Bretter zu bannen und bei'm Zeus und Styx schwören zu lassen: das ist eine klägliche Wiedergeburt hellenischen Geistes, die gerade das verabsäumt, was sie von den großen Mustern vorzugsweise hätte lernen sollen! Jene Alten waren die Söhne ihrer Zeit, ihres Volkes bis in alle Schwächen, bis in jeden Aberglauben hinein — und sind doch und gerade deshalb unsterblich geworden! Oder stört es uns bei Sophokles, daß eine seiner Haupttragödieen „Antigone," auf jenem hellenischen Aberglauben beruht, nach welchem der Unbestattete auch im Schattenreiche keine Stätte fand und an den Fluten des Styx Jahrhunderte lang umherirren mußte? Das Begräbniß war daher den Alten wichtiger, als der Tod selbst — und nur aus diesem Aberglauben erklärt sich die ganze Handlungsweise einer Antigone, erklärt sich die Fortsetzung der Tragödie „Ajax" noch nach dem Tode des Helden! Sophokles dichtete aus der Weltanschauung seines Volkes heraus — thun wir dasselbe!

Der Gegensatz des plastischen Ideals ist das romantische, das Ideal des Mittelalters, leise aufdämmernd in vorchristlicher Zeit in den altgermanischen Sagen, in den Riesenbildern der Edda und Ossian's Nebelgestalten, aber erst durch die Vermählung mit dem christlichen Geiste zu voller Pracht entfaltet! Hier ist alle Innerlichkeit, Glauben, Glorie, Empfindung — daneben aber geht unvermittelt die Rohheit der äußern Welt ihren Gang fort! Das keusche Minnelied und die derbste Liebespraxis, die heiligste Begeisterung z. B. der Kreuzfahrer und die brutalsten Ausschweifungen, innige Frömmigkeit und ungezähmte Raublust gehen Hand in Hand! Der heilige Choral in den Herzen, in den Fäusten die Brandfackel! Dennoch vollzog sich in dieser dunklen Epoche, wo die Begräbnißlampen des heiligen Grabes allein die Welt erleuchteten, eine große Umwälzung der Geschichte, und die Einkehr in das Innere bereitete ein Leben des Geistes vor, von welchem die alte Zeit keine Ahnung hatte. Die romantische Kunstform ist zerflossen und unbestimmt. Man vergleiche selbst das markigste Produkt dieser Phantasie, die

Nibelungen, mit der Ilias — wie verschwimmend die Umrisse, wie verwaschen die Fresken! Nach Homer kann man eine Karte der Umgegend Troja's entwerfen — so klar ist seine dichterische Darstellung der Scene, wo die Handlung spielt! In den „Nibelungen" hört man von Worms, dem Rhein, vom Hunnenland — doch das sind alles höchst gleichgültige Ortsbestimmungen! Dagegen ist die Motivirung in den Nibelungen eine durchaus innerliche und beruht auf Empfindungen und Begriffen, welche der alten Welt fremd waren. Zwar die schöne Helena ist die Ate des trojanischen Krieges — aber welche andere Rolle spielen die Frauen, eine Brunhild, eine Krimhild in den Nibelungen! Sie sind die Heldinnen des Gedichtes und führen durch ihren eigenen Entschluß und ihre eigene That seine Katastrophen herbei! Traumhafter gestaltet sich das Ideal des Mittelalters in einem „Parcival," „Titurel," „Lohengrin" — und mit süß verbrecherischer Sinnlichkeit in „Tristan und Isolde," himmelweit verschieden von dem olympischen Glück des netzgefesselten Mars und seiner Venus! Hier schafft die Innerlichkeit, die bis zum Raffinement geht, eine verbrecherische Wollust, welche die Alten nicht kannten! Bestimmter schon wurde die romantische Zeichnung bei den romanischen Poeten, denen das antike Vorbild lebendig war! Dante ist zugleich der Homer und Hesiod, Tasso der Virgil, Ariost der Ovid des Mittelalters! In den Liedern der französischen Troubadours versetzte sich die Romantik des Herzens mit jenem protestirenden Geiste, der aus den Religionskriegen der Provence die Vorläufer der großen reformatorischen Umwälzung Europa's machte. Die neuere romantische Schule hat das Ideal des Mittelalters mit gezwungener Absichtlichkeit heraufbeschworen und in seine „mondbeglänzte Zaubernacht" die oft barocken Gestalten einer mit jedem Inhalte des Lebens spielenden Phantasie hineingeträumt.

Das moderne Ideal, das Ideal der Neuzeit vereinigt in sich das plastische und romantische, entlehnt von jenem die geläuterte Klarheit künstlerischer Form und objectiver Gestaltung, von diesem die tiefe, reiche Innerlichkeit des Gemüthes, und stellt beides auf den Boden des freischaffenden und handelnden Menschengeistes. Die moralische Zurechnung dringt bis in die Tiefen des Gewissens;

der Charakter in allen Mischungen der Eigenschaften, in allen seinen Widersprüchen, in seiner ganzen unendlichen Eigenheit wird der Träger der Geschichte, der Mittelpunkt der Poesie! Der Menschengeist entdeckt ungeahnte Naturgesetze, eröffnet der Phantasie die weitesten Blicke in die fernen Zonen, in unter- und überirdische Geheimnisse; die Astronomie erläutert den Himmel, die Geologie die Hölle! Gleichzeitig ist diesen Triumphen der Wissenschaft die weiteste Verbreitung gesichert. Was die Phantasie einbüßt, indem ihr die alten Reiche, die sie schuf, der Tartarus und das Elysium, die Hölle und das Paradies geraubt werden: das gewinnt sie durch den Reichthum der wirklichen Welt, der sich ihr erschließt. Die literarische Kritik durchforscht und ordnet die geistigen Schätze aller Zeiten; die Aesthetik giebt der Production feste und tief begründete Gesetze!

Diese vorherrschende Macht der Erkenntniß aber wirkt verführend auf die Poeten. Indem sie geistig die Dichtweise aller Zeiten beherrschen, ahmen sie dieselbe nach und schmiegen sich willkürlich allen Formen an. Die naive Hingabe an den Genius des Jahrhunderts droht verloren zu gehn! Die Wahl der Stoffe aus entlegenen Zeiten verführt nicht nur zu äußerlichen Anachronismen, sondern zu Anachronismen des Denkens und Empfindens. Die Poeten folgen ihren gelehrten Sympathieen, statt dem Geiste ihrer Zeit zu folgen, bewirthen das Publikum mit antiken Symposien und mittelalterlichen Tafelrunden, oder gar mit finnischen und lappischen Volksliedern, indem sie sich am Schreibpulte in die Naivetät der Naturlaute hineinphantasiren. Es entsteht eine styllose Verwirrung des Geschmacks; die Virtuosität des nachahmenden Talentes droht die ursprüngliche Kraft, den Zug des Genius zu verdrängen!

Diesem gegenüber stellt die Poetik das „moderne Ideal" scharfbetonend in den Vordergrund, ein Ideal, das am wenigsten mit der Blasirtheit und Zerrissenheit der jungdeutschen Epoche zusammenfällt und auch mit vorübergehenden Parteitendenzen nichts gemein hat. Die Kultur der Gegenwart hat ein scharfes, wohlunterscheidbares Gepräge; eine neue Aera der geschichtlichen Entwickelung hat begonnen. Wir sind die Kinder dieser Kultur und sollen sie dichtend nicht verleugnen. Aus dem Herzen seiner Zeit

heraus dichte der Poet — dann dichtet er für die Nachwelt. Das ist das erste Axiom aller echten Poesie — und nur dadurch unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen. Im Geiste der Zeit dichten, heißt nicht der Mode huldigen — die Mode gehört dem Tage an, nicht der Kulturepoche des Jahrhunderts. Im Geiste der Zeit dichten, heißt nicht das Ewige verleugnen — das Ewige geht durch alle Zeit hindurch, die Menschwerdung der Idee begiebt sich heute, wie vor Jahrtausenden; aber das Schöne ist erscheinende Idee; die Erscheinung ist auf diesem Gebiete von gleicher Bedeutung, wie die Idee selbst. Und indem diese untertaucht in den großen Verwandlungsproceß, in die ewig neue Gestalt der Geschichte, empfängt sie von jeder Epoche ein anderes Gewand! Während die Ironie des Cervantes und der Welthumor Shakespeare's an der Schwelle der neuen Zeit standen, Voltaire und Rousseau begabte, aber unkünstlerische Propagandisten derselben waren, Schiller und Goethe in einzelnen Werken mit Begeisterung ihre Ideen verkündigten, in andern wieder sich von der Herrschaft der Antike nicht freizumachen verstanden: hat die neueste Zeit, besonders in Lyrik und Roman, eine wahrhaft moderne Richtung hervorgerufen, welche den Beruf der Poesie erkannt hat, aus dem Leben der Gegenwart zu schöpfen. Wenn sie der Begeisterung, den Gedanken und Empfindungen der Neuzeit eine künstlerische Form zu geben weiß und das moderne Ideal mit der Weihe des Genius erfaßt: dann wird eine Blüthe der Klassicität erreicht werden, gegen welche die unserer klassischen Epoche nur als eine verheißungsvolle Vorblüthe erscheinen kann.

Fünfter Abschnitt.

Das dichterische Kunstwerk.

Die Phantasie, die einen Stoff aus dem Reiche des Naturschönen erfaßt, gestaltet ihn künstlerisch, indem sie ihm eine die Idee des Schönen tragende Erscheinung giebt. Wie das Naturschöne, muß auch das Kunstschöne eine für die Anschauung lebendige Wirklichkeit haben. Das Kunstwerk besteht für die Sinnlichkeit

— die Sinne sind Agenten der Schönheit, welche ihr Kapital in Umlauf setzen. Die Sinnlichkeit der Poesie aber ist eine innerliche, ideale; es ist die im Reiche der Vorstellung lebendige Sinnlichkeit, deren Formen und Farben nicht mit der äußern Frische der Plastik und Malerei wetteifern, deren Klänge, nur dem Bild und dem Gedanken dienstbar, nicht die freie Selbstständigkeit der musikalischen Töne erringen, deren Magie und Wirkung auf den inneren Menschen aber durch die potenzirende Kraft der Vergeistigung eine um so gewaltigere ist. In dieser idealen Sinnlichkeit muß das dichterische Kunstwerk eine selbstständige Wirklichkeit haben. Wie jedes Kunstwerk ist es eine einzelne Erscheinung, aber als einzelne zugleich einzig. Während die einzelnen Dinge der realen Welt ihren wahren Werth nur durch den Begriff der Gattung erhalten, der sie angehören und die sie zusammen bilden helfen: hat das Kunstwerk als einziges einen unendlichen Werth, indem es nicht über sich hinausweist, sondern die ganze Idee lebendig in sich trägt. Das Dichtwerk hat daher als Ganzes seine bestimmten Grenzen, die nicht der Zufall festgesetzt hat, die aus seinem Wesen hervorgehen. Innerhalb dieser Grenzen ist es ein lebendiger Organismus, dessen Theile nur durch und für das Ganze bestehen, der nach außen eine geschlossene Einheit, nach innen ein reiches, vielgegliedertes, aber der einen Seele gehorchendes Leben darstellt.

Sehen wir nun zuerst, wie das Dichtwerk entsteht! Was den Dichter aus der Stoffwelt anweht, ist zunächst das dichterische Motiv, der Stoff, insofern er der Phantasie als geeignet zur künstlerischen Darstellung erscheint. Der Stoff wird zum Motiv, indem der Instinct des Künstlers seine Berechtigung anerkennt. Wir sagen ausdrücklich der Instinct; denn es ist der erste Blick der genialen Anschauung auf den Stoff, eine Art geistiger Brautwahl, die Ueberzeugung, daß es der rechte ist. Das Motiv ist der erste Keim des künstlerischen Organismus und auf der anderen Seite der erste Hauch der platonischen Liebe in der Seele des Künstlers. Irgend ein historisches Bild, ein Wallenstein, eine Maria Stuart, erscheint der Seele des Dramatikers im Schimmer einer Verklärung, die sie seiner eigenen Gedanken- und Traumwelt so nahe rückt, daß sein Genius sich sehnt, sie in sich aufzunehmen. So wird

dem Lyriker irgend eine Stimmung zum Motiv seines Gedichtes, dem Romandichter ein Erlebniß zum Motiv eines Romans. Ueber Werth oder Unwerth des Motivs kann erst die Ausführung entscheiden, doch kann ein Motiv für den einen Dichter werthlos, für den anderen bedeutend sein, je nach Art und Richtung der Talente. Die Motive, welche Ludwig Tieck im „Octavian" und „Fortunatus" gestaltete, wären für jeden anderen Poeten, der nicht Tieck's phantasmagorische Weltanschauung besitzt, gänzlich unfruchtbar gewesen. Weiter als das Motiv geht die Conception, die dichterische Zeugung. Es ist die erste Vereinigung des gefundenen Bildes und der schaffenden Idee im Gemüth des Künstlers; aber eine momentane, geheimnißvolle, dunkle Vereinigung. Sie giebt dem Dichter den ersten Genuß der Production, das ahnungsvolle Aufgehen im Gegenstande! Noch ist alles chaotisch und dunkel; aber das entzückende Selbstgefühl der Schöpferkraft sagt ihm bereits: hier wird es Licht werden! und ein flüchtiger Blitz erleuchtet ihm prophetisch die gestaltete, bunte Welt, die aber bald wieder in die Nacht der Seele zurücksinkt. Das dramatische Talent z. B., das ein Motiv erfaßt, wird in schattenhafter Gliederung bereits den Stoff gestaltet vor sich sehen. Es wird schon die Einschnitte der Acte, die Gruppirung der Charaktere, die Peripetie mit einer, wir möchten sagen, visionairen Klarheit, die es noch nicht festzuhalten weiß, vor sich sehen; denn die echte Begabung schaut in den Stoff die in ihr schlummernde Kunstform gleich mit hinein. Durch die Conception ist das Kunstwerk als Ganzes in der Seele des Dichters aufgegangen; aber dieser Aufgang selbst ist noch ein vorübergehender Moment.

Die Ahnungen der Conception sucht der Dichter in der Skizze festzuhalten. Jene ist ein Act der Begeisterung, diese ein Act der Kritik. Was der Dichter dort in dunkler Einheit zusammengeschaut, soll sich hier in seinem inneren Zusammenhange rechtfertigen. Mit der Skizze beginnt die Mühe des Schaffens! Jener glückliche Durchblick der Begeisterung durch den traumhaft emporgewachsenen Prachtbau des Kunstwerkes ist gänzlich verschwunden; der Stoff erweist sich plötzlich herbe und ungefügig und bietet der harmonischen Zusammenordnung ungeahnte Schwierigkeiten. Sie

alle zu besiegen, ist noch nicht die Sache der Skizze! Auch sie eilt über vieles hinweg, um nur den architektonischen Grundriß des Ganzen hinzuzeichnen. Das kleinere lyrische Gedicht bedarf dieses Apparates von Vorbereitungen nicht; bei ihm fällt Conception und Composition zusammen. Anders verhält es sich bei dem Roman und bei dem Drama! Was hier die Skizze zu entwerfen hat, ist zunächst die Fabel, die der Dichtung zu Grunde liegt. Bei dem Roman ist die Skizze damit erschöpft; denn die Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Kapitel und Bücher ist hier willkürlicher und fällt hier weniger in's Gewicht. Dagegen kann die Skizze des Dramatikers von doppelter Art sein und zwar so, daß sich der Fortgang von der ersten Skizze zur zweiten als nothwendig erweist. Zunächst entwirft der Dramatiker blos die Fabel im Zusammenhange einer Erzählung, d. h. seine Fabel, in welcher der überlieferte Stoff der Geschichte oder Novelle bereits eine wesentliche Umschmelzung erlitten hat. Dann aber folgt der zweite genauere Entwurf, in welchem die Handlung auf die einzelnen Acte und die einzelnen Scenen vertheilt wird und das Skelett des ganzen Drama's fest und klar zu Tage liegt. Wohl ist diese Skizze nicht unumstößlich; denn je mehr sie sich mit Leben und Farben erfüllt, desto mehr wird die ausfüllende Gestaltung diese oder jene Andeutung ergänzen und verbessern. In den von Schiller hinterlassenen dramatischen Skizzen ist der Gang des Drama's mit vollkommener Klarheit entworfen; doch nur in der Skizze des „Warbeck" ist auch die Eintheilung der Acte ausgesprochen, während in den „Malthesern," den „Kindern des Hauses" und den Fragmenten des „Demetrius" nur die Aufeinanderfolge der Scenen angegeben ist. Den „Malthesern" und den „Kindern des Hauses" hat Schiller eine Darstellung der historischen und socialen Situation vorausgeschickt, aus welcher das Drama herauswachsen soll, und zugleich die künstlerische Idee entwickelt, die ihm vorschwebte!

Die neuerdings veröffentlichten dramatischen Entwürfe Schillers*)

*) Schillers dramatische Entwürfe, zum erstenmale veröffentlicht durch Schillers Tochter Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm (Stuttgart, Cotta 1867).

sind mehr als Orientirungsversuche zu betrachten. Darin liegt ihr eigenthümlicher Reiz; wir treten in das Atelier des Dichters, wir belauschen ihn bei den ersten Versuchen, den rohen Stein künstlerisch auszumeißeln, und können aus der Art, wie dies geschieht, Rückschlüsse machen auf die Eigenthümlichkeit seiner Begabung. Das naive Concept, das von Wiederholungen wimmelt, enthält die Plaudereien des Dichters mit sich selbst, eine Art von Frage- und Antwortspiel und manche Frage, auf welche die Antwort zunächst ausbleibt. In den größeren Skizzirungen, wie „Gräfin von Flandern“ und „die Herzogin von Zelle“ fällt die Fülle des aufgenommenen oder erfundenen Materials in die Augen. Durch diese Fülle mußte sich der Dichter erst zur Beschränkung hindurcharbeiten. Dasselbe Gefühl haben wir schon bei den Fragmenten des „Demetrius.“ In der Ausführung wäre jedenfalls viel von diesen stofflichen Elementen beiseite geschoben worden oder in der Retorte des dramatischen Processes verdunstet. Ungern gab die Phantasie des Dichters den Reichthum an Gestalten auf, mit denen sie sich bereits befreundet hatte; erst das harte Gesetz der dramatischen Oeconomie nöthigte sie zu strengerer Auswahl. Befremdender schon ist es, daß auch in Bezug auf die Motive der Handlung der Dichter eine, bisweilen sogar mit Zahlen numerirte Auswahl sich freiläßt. Es ist nicht minder charakteristisch für Schiller, daß der Gang der Handlung von ihm nirgends mit festen, bestimmten Zügen vorgezeichnet wird, ja daß dieser Gang selbst dem Dichter am wenigsten festzustehen schien. Eine andere Compositionsweise, wie wir sie z. B. bei Shakespeare voraussetzen dürfen, ist die Fabel des Dramas das erste, das ἓν καὶ παν; Shakespeare und seine Zeitgenossen fanden sie in Novellen oder Chroniken vor; sie stand fest in ihren Grundzügen und bedurfte nur der Modelung für dramatische Zwecke. Ohne einen solchen bereits fertigen Vorgang wäre keiner dieser Dichter überhaupt an die Arbeit gegangen. Anders ist es bei Schiller; ihm steht nur der Grundconflikt, der lebende Gedanke fest; die Fabel selbst ist ihm gleichsam nur das Gefäß für die Menschwerdung desselben; er experimentirt hin und her, welche Form für das Gefäß die geeignetste ist. Schiller geht vom Allgemeinen aus und gestaltet danach

den konkreten Fall. So hat das Fragment: „Die Herzogin von Zelle" die bezeichnende Ueberschrift: „Ideen zu einem Trauerspiel." Diese Ideen bilden ein Chaos gährender Schöpfungsmöglichkeiten, es ist ein Wust skizzirender Federproben, aus denen das Streben des Dichters hervorgeht, dem Stoffe eine tragische Bedeutung abzugewinnen.

Hinterlassene Skizzen anderer Autoren zeigen uns eine Eigenthümlichkeit der Production, welche gleich zu dem prägnanten Gipfel der Entwickelung, den eigentlichen Schlagscenen, hineilt und alles Andere zunächst unausgeführt läßt, um sich gewissermaßen selbst den Erfolg zu sichern oder die Begeisterung zu einem feurigen Kern zu condensiren, an den das übrige Drama anschießt. Doch wird solchen Werken die organische Entwickelung fehlen, das allmähliche Wachsthum der Charaktere und der Handlung, mit dem auch die Seele des Dichters, harmonisch begleitend, zu den Höhepunkten der Begeisterung heranwächst. Davon abweichend ist die Art und Weise, wie z. B. Tibull nachweisbar seine Elegieen producirt hat, indem er sich an den Hauptstellen dem freien Strome seiner Begeisterung überläßt und was dazwischen liegt, zunächst nur andeutet und lässig ausführt, um einer späteren nachhaltigen Begeisterung die vollständige künstlerische Durchführung vorzubehalten. Sich nicht an einzelne Hemmungen der Form zu stoßen, deren kritische Beseitigung den Geist der Begeisterung stören würde, sie einer späteren besonnenen Kritik zu überlassen, ist gewiß förderlich, und auch in Schiller's Fragmenten finden sich zahlreiche Stellen, in denen Gedankenstriche Wörter oder Verse andeuten, welche die Inspiration dem Dichter nicht gleich an die Hand gab, und die er daher einem späteren dichterischen Nachsinnen überließ.

In der Skizze machen sich bereits die Gesetze der Composition geltend. Die Composition kann ebenfalls als Vorarbeit der Dichtung betrachtet werden; doch gewinnt sie ihr volles Gepräge erst in der Ausführung selbst. Sie ist kein äußeres Schema, keine voraus gefertigte Schablone; sie ist das der Dichtung inwohnende Formgesetz, durch dessen Evolution das Dichtwerk entsteht. Das Naturschöne, wie es der Dichter findet, ist ein Rohstoff, der erst einem

Scheidungs- und Läuterungsproceß unterworfen werden muß, ehe er sich einer weiteren künstlerischen Behandlung fähig erweist. Die erste Thätigkeit der Composition ist die Ausscheidung des Stoffartigen, mit welcher eine Abrundung durch die ersten Zuthaten aus der Seele des Dichters verbunden ist. Der Dramatiker z. B. wählt einen historischen Charakter zum Mittelpunkte seines Drama's. Die Geschichte überliefert ihm eine Fülle von Daten, die sich auf diesen Charakter beziehen. Zunächst schneidet er das Segment einer bestimmten Handlung aus dem ganzen Lebenskreise heraus, denn eine ganze Biographie in Scene zu setzen, ist eine Art und Weise, welche Platen im „romantischen Oedipus" vortrefflich persiflirt hat. Die historische Handlung ist aber mit einer Fülle von Einzelnheiten behaftet, die für den Dramatiker unbrauchbar sind. Darunter befindet sich manches, was dem Anschein nach der Gestaltung günstig ist, aber als ein „zuviel" ausgesondert werden muß. Schiller mußte sich z. B. in seinem „Wallenstein" auf eine bestimmte Zahl der Obristen und Generale beschränken, die er um den Haupthelden gruppirte. Nach historischen Vermuthungen war Wallenstein's Astrolog, Seni, mit gegen ihn verschworen. Der Dichter begnügte sich, an Octavio und Buttler den Treubruch gegen den Feldherrn darzustellen. Die Ermordung von Illo, Terzky und Kinsky auf dem Schlosse, wohin sie der Commandant Gordon eingeladen, hat der Dichter nicht dramatisirt, um dadurch nicht den Eindruck der Ermordung Wallenstein's abzuschwächen. Der ahnungsvolle Blick, den Wallenstein auf die erleuchteten Fenster des Schlosses wirft, und der kurze Bericht der That genügen für die Zwecke des Dramatikers. Ebenso hat Goethe in seinem „Egmont" den mitschuldigen und mitgerichteten Grafen Horn ganz in den Hintergrund gedrängt, weil die Oeconomie des Drama's als Helden kein um dieselbe Achse kreisendes Doppelgestirn verträgt. Hierher gehört auch das Geheimniß der dramatischen Abbreviatur, das eine Schlacht durch eine Scene ausdrücken muß. Die Ueberfülle der Kampfscenen in Shakespeare's Königsdramen und in seinem „Coriolan," äußerlich durch die scenische Möglichkeit der damaligen Bühne motivirt, ist eine Ausschweifung in das epische Gebiet, welche der dramatischen Kraft Eintrag thut. Auch in den Stoffen, welche aus

Romanen entlehnt sind, ist ein „zuviel," das in der Retorte des Dramatikers verdunsten muß. Frau Birch-Pfeiffer z. B. stopft bei ihren Einschlächtereien für die Bühne in der Regel zuviel in ihre dramatischen Würste. Doch auch der Roman kann ein stoffartiges „zuviel" enthalten. Die Romane von Walter Scott und Bulwer geben oft historische Uebersichten, die ganz aus dem Rahmen der Dichtkunst herausfallen. Der Ausfall, den der gegebene Stoff durch diese Ausscheidungen erleidet, wird wieder gedeckt durch die Erfindung des Dichters, der an die Stelle minder geeigneter Gestalten seine Phantasiegebilde setzt.

Der zweite Act der Composition ist die Anordnung, welche die Theile des geläuterten Stoffes nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes zusammenstellt, das Hauptsächliche und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung rückt und jedem für seine Entwickelung den geeigneten Raum zumißt. Die Haupthandlung tritt in den Vordergrund; aber sie kann nicht isolirt sein; sie hat ihre Verzweigungen, ihre Ausläufer nach der Seite. Was von dieser Nebenhandlung mit aufzunehmen ist: das darf nicht mit gleichem Aufwand und mit gleicher Betonung, wie die Haupthandlung zur Geltung kommen, sondern muß sich in gedämpfter Abstufung in sie einfügen oder an sie anreihen. Es kann in jedem Kunstwerke nur eine Haupthandlung geben, obgleich das Epos eine viel größere Ausweitung derselben verstattet, als das Drama. Shakespeare liebt es, in seinen Dramen anscheinend zwei Haupthandlungen darzustellen, die selbstständig nebeneinander hergehen; doch das große Geschick dieses Dichters besteht darin, einen Knoten der Handlung zu schürzen, in welchem sie in Eins verschmelzen. Bei tieferer Betrachtung zeigt sich dann, daß diese beiden Handlungen nur concentrische Kreise waren, welche von Anfang an denselben Mittelpunkt der Idee hatten. So scheinen z. B. im „Kaufmann von Venedig" zwei nur locker verknüpfte Handlungen nebeneinander herzugehen: das Darlehn, das der Jude Shylock dem Antonio gab, mit seinen Folgen, und die Werbung der Freier um die schöne Portia. In der That scheinen ihre Reflexionen vor den geheimnißvollen Kästchen einen selbstständigen, die Hauptentwickelung beeinträchtigenden Raum einzunehmen. Wie gewandt ist nun die Vereinigung

beider Handlungen und die Lösung des Knotens durch den eigenthümlich kecken und geistreichen Charakter der Portia herbeigeführt! Nun geht auch plötzlich die Grundidee des ganzen Stückes dem Auge auf, der Triumph des Geistes über das todte formale Recht, das sich in jener sinnigen Testamentsverordnung, wie in diesem brutalen Schuldgesetz ausspricht.

Die Nebenhandlung, die ein selbstständiges Interesse für sich in Anspruch nimmt, immer aber der Haupthandlung untergeordnet bleibt, heißt Episode. Zum Begriff der Episode gehört nothwendig, daß die Haupthandlung auch ohne sie bestehen könnte; sie ist kein organisches Glied derselben, sondern nur locker mit ihr verknüpft. Ihre Berechtigung ist je nach den verschiedenen Dichtgattungen eine verschiedene, größer im Epos, geringer im Drama. Die kleinere Episode ist oft nur Verzierung, wie der Erker in der Baukunst, die Coloratur in der Musik! Oft ist sie Ruhepunkt, indem auch der energisch fortschreitende Gang des Drama's solcher Stationen zur Umschau oder Einkehr bedarf; oft dient sie dazu, die Stimmung und Atmosphäre des geschichtlichen Hintergrundes anschaulich zu machen oder das Characterbild des Helden selbst durch einen Zug zu ergänzen, der für den Fortgang der Handlung nicht unbedingt wesentlich ist. Hier ist natürlich das strengste Maßhalten vonnöthen, damit das Drama nicht zu einem bloßen Charaktergemälde wird, wozu die neuere Zeit nach Shakespeare's Vorgang neigt. Im „Wilhelm Tell" ist nach strengem dramatischem Gesetz nicht blos Bertha und Rudenz, sondern auch der ganze Rütli eine Episode! Die Befreiung des Schweizer Volkes, die man als Thema dieses Drama's angiebt, ist Stoff für ein Epos, nicht für ein Drama. Die echt dramatische Handlung im „Tell" beschränkt sich auf den dritten und vierten Act. Die Volksscenen im „Egmont" sind keine Episoden; sie versetzen uns in die Stimmung und Atmosphäre der Zeit, aus welcher der Held hervorging; dagegen drängt sich im Fortgange der Handlung viel Episodisches mit ein. Im neuern Drama hat man wieder ein strengeres Gesetz der Composition befolgt — wir erinnern an Stücke, wie Gutzkow's „Uriel Acosta," die mit Ausschluß alles Episodischen gearbeitet sind. Das Beiwerk, das im Drama Episode sein würde, ist im Epos vollkommen

an seinem Platze, wie wir bei der Untersuchung über die einzelnen Dichtgattungen näher sehen werden.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt der Anordnung ist die wirksame Gegenüberstellung, der Kontrast, der mit schwächerem Reflex schon das Nebeneinander der Erscheinungen beleuchtet. Der Kontrast ist die Verschiedenheit des Verwandten und Aehnlichen. Wir können mit Vischer einen Kontrast des Unterschiedes und des Gegensatzes annehmen. Die Wirkung, besonders durch den letzteren, ist eine so augenfällige und schlagende, daß gerade mit ihr der leichteste und häufigste Mißbrauch getrieben wird. Zunächst kann eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung kontrastiren. Der Abschied Hektor's und der Andromache bildet in der Ilias einen reizenden Kontrast mit den Kampfesbildern, und spätere Epiker, besonders Tasso, haben ihre Kriegsscenen mit zahlreichen Liebesbildern durchwoben! Wie kontrastirt nicht das paradiesische Entzücken eines Rinaldo im Zaubergarten seiner Armida mit der rauhen Arbeit der Kreuzfahrer in Jerusalems Felsenwüste! Auch die Liebe von Max und Thekla kontrastirt wirksam gegen das wilde Kriegs- und Lagerleben des dreißigjährigen Krieges. In „Hermann und Dorothea" bilden die in die friedliche Rheinidylle herübergeschwemmten Trümmer der Revolution, das einfach bürgerliche Leben und das hereinbrechende Weltgeschick einen effectvollen Gegensatz. Shakespeare ist reich an geistvollen Kontrasten auch in den näheren und entfernteren Motiven der dramatischen Handlung. In „Maß für Maß" verurtheilt der strenge Angelo der ein altes Gesetz wieder in das Leben zurückruft, ein Gesetz, welches das einfache stuprum mit dem Tode bestraft, den Claudio wegen der „Vorwegnahme des Eherechtes" bei sonst vollkommener Treue. Angelo selbst aber hat sich eines Treubruches gegen seine Geliebte schuldig gemacht und sie aus demselben Motiv verlassen, aus welchem Claudio das Eherecht vorwegnahm. Claudio's Ehe unterblieb um einer nicht bezahlten Mitgift willen, die noch in der Truhe der Vettern seiner Braut liegt, so daß die Liebenden ihren Bund verschweigen wollten, bis die Zeit sie jenen Verwandten befreundet hat. Angelo aber hat seine Braut verlassen, weil ihre Mitgift durch einen Schiffbruch verloren ging. Ein trefflicher Kontrast der Motivirung!

Wenn Dunkan in Macbeth's Schloß einzieht und den landschaftlichen Frieden, die lichte, milde Luft einathmet, wenn uns Banko vom Sommergast, der Schwalbe, erzählt, die sich hier an allen Vorsprüngen, Friesen und Pfeilern angebaut — wie wirksam ist dieser Kontrast mit den Vorbereitungen des Mordes, die wir bereits an dieser stillen Stätte belauschten! Wie ahnungsvoll wehmüthig muthen uns diese einfachen, harmlosen Naturbetrachtungen an!

Sehr wirksam sind auch Kontraste innerhalb eines und desselben Charakters, Kontraste seiner Eigenschaften oder Kontraste des Charakters und der Lebensstellung. So ist in Dickens „the cricket on the hearth" der Kontrast zwischen der kinderfeindlichen Gesinnung des Herrn Tackleton und seinem Lebensberuf als Spielzeughändler vortrefflich. He had been living on children all his life and was their implacaple enemy. Sein einziger Trost, sein Sicherheitsventil waren scheußliche Figuren, dämonische Stehaufmännchen u. dgl. m.

Am durchgreifendsten macht sich der Kontrast in der Gruppirung der Charaktere im Roman und Drama geltend! Die Idee des Kunstwerkes bricht hier ihr Licht in einem Regenbogen von Farben. Die Gruppirung „des Unterschiedes" wiegt mehr im Roman, die „des Gegensatzes" mehr im Drama vor. Denn das letztere beruht auf dem Konflict, der von Hause aus zwei kämpfende Mächte scharf gegenüberstellt. Wie sanft harmonisch sind die Charaktergruppen in den Romanen Jean Paul's — Victor, Flamin, Emanuel, Clotilde mit dem dissonirenden Matthieu des „Hesperus" — der edle Albano und der leidenschaftlich blasirte Roquairol, die feurige Linda und die sanfte Liane im „Titan." Auch in „den Rittern vom Geiste" ist die Gruppirung der Charaktere trefflich geordnet. Zunächst sondert ein durchgreifendes Princip die Gruppen, dann wieder ein milderer Kontrast die Einzelnen. Die Mädchen aus dem Volke, Louise Eisold und Franziska Heinisch, die Brüder Dankmar und Siegbert, die Amerikaner Ackermann und Murray, die feurige Olga, die liebliche Selma, die kokette Melanie, der epikuräische Schlurk und der cynische Hackert — wie mannigfach ist die Stellung dieser Gruppen zu einander und zur Centralsonne, der Idee des geistigen Ritterthums, die das ganze Werk beherrscht,

wie kunstvoll schattirt sind aber auch die Uebergänge der einzelnen Glieder in den Gruppen! Der Kontrast setzt ein Princip der Einheit voraus, das von der verschiedensten Art sein kann. Eine solche Einheit bildet z. B. die Familie. Hier giebt der Unterschied der Charaktere das Motiv des Kontrastes, der z. B. in Dankmar und Siegbert sanft abgestuft, grell ausgeprägt in Karl und Franz Moor ist. Aber auch aus einem Parallelismus des Geschickes und aus einer Gegenbewegung desselben kann der Kontrast hervorgehn. So bei Murray und Ackermann, die beide nach Amerika ausgewandert, beide zurückgekehrt sind, die sich beide Fehltritte der Liebe vorzuwerfen haben und nun beide ihre Söhne wiederfinden. Das ist die Aehnlichkeit des Schicksals, aus welcher die Verschiedenheit der Charaktere als Kontrast hervorgeht. Der Kontrast darf indeß nicht grell und schreiend sein. Grell ist die Gruppirung der Charaktere z. B. in Sue's „ewigem Juden," indem hier die geheimnißvolle Erbschaft einen mehr zufälligen Einheitspunkt giebt, um den sich die ausgesucht verschiedensten Lebensstellungen vom indischen Prinzen bis zum Pariser ouvrier, von der reichsten Weltdame bis zur armen Grisette gruppiren. Der „ewige Jude" und „die Ritter vom Geiste," welche in ihrer Komposition an ihn erinnern, zeigen indeß am klarsten das Wesen romanhafter Gruppirung, die nicht auf dem scharfen Gegensatz beruht, sondern um irgend eine Mitte, wie dort um eine Erbschaft, hier um einen Gedankenbund, einen harmonischen Farbenkreis bildet. Im Drama dagegen ist die Gruppirung der Charaktere eine polare — die Achse der Handlung hat zwei Pole, die kämpfenden Principien und Charaktere. Kreon und Antigone, Maria Stuart und Elisabeth, Karl und Franz Moor erläutern diese Gegenüberstellung. Es kann sich dieser polare Gegensatz in zwei concentrischen Kreisen wiederholen, wie z. B. Lear und seine Töchter, Gloster und seine Söhne; er kann sich in der historischen Tragödie, doch schon auf Unkosten des strengeren dramatischen Styles, an zwei Parteien, an zwei Völker vertheilen, wie in den patriotischen Tragödieen Shakespeare's an die weiße und rothe Rose, in Schiller's „Wilhelm Tell" an die Oesterreicher und Schweizer. Nach beiden Seiten hin gruppiren sich nun um die kämpfenden Hauptcharaktere die andern

Gestalten und bilden theils in parallelen, theils in convergirenden und divergirenden Linien Umgänge zwischen ihnen. Je symmetrischer dies Liniennetz entworfen ist: um so harmonischer wird die Wirkung des Drama's sein. Ein Beispiel dieser kunstvollen Gruppirung bietet von unsern deutschen Dramen vorzüglich Schiller's „Maria Stuart." Hier stehen sich die beiden Königinnen mit einem Reichthum von Kontrasten gegenüber: die eine als freie Herrscherin, die andere in Banden, die eine stolz auf ihre jungfräuliche Würde, die andere mit dem Hintergrund mehrfacher Ehen und verbrecherischer Liebeshändel, die eine eitel und herrschsüchtig, die andere sanft und resignirt, die eine umgeben von der unmittelbaren Glorie der Majestät, die andere verklärt durch die Erinnerung an eine ihr geraubte Macht, die eine geschmeichelt von einer verrätherischen Werbung, die andere geliebt mit wahnsinniger Leidenschaft. Um Elisabeth selbst stehen ihre Rathgeber, der staatsmännisch ernste und finstere Burleigh und der ehrwürdige, dem Zug des Herzens folgende Shrewsbury. Während in diesem Kreise die Treue loyaler Ergebung waltet, umgeben Maria Stuart ihre Kammerfrauen und Melvil mit der Anhänglichkeit rührender Hingebung. Zwischen den beiden Königinnen aber bewegen sich Mortimer und Leicester hin und her, welche dem dramatischen Verlaufe des Stückes die eigentliche Spannung geben. Die Charaktere sind meisterhaft gegenübergestellt: jener wild und leidenschaftlich, dieser vorsichtig und berechnend, jener der feurige Verschwörer, dieser der intriguirende Hofmann, jener von einer fanatischen, alles überstürzenden Gluth der Empfindung, dieser von einer leise unter der glatten Schaale des Höflings aufdämmernden Schwärmerei. Dabei sind beide jesuitische Heuchler. Mortimer verleugnet die Schule nicht, die er durchgemacht — seine Heuchlermaske ist die Kruste um einen Vulkan. Leicester dagegen ist nur der leichterregte doppelzüngige Höfling, dessen Eitelkeit durch die Gunst zweier Königinnen geschmeichelt wird, der beiden huldigt und beide verräth. Wie diese beiden Charaktere nun in der Handlung sich gegeneinander bewegen, sich in ihren Bahnen kreuzen, sich mit wechselndem Mißtrauen verfolgen, bis der eine durch den Verrath des andern fällt: das ist mit einer außerordentlichen Kunst der Kontrastirung vom Dichter

ausgeführt. Ebenso wirkt das Lustspiel am meisten durch den Kontrast: wir erinnern nur an Bauernfeld's „Bürgerlich und Romantisch," an sein „Großjährig," wo der Fortschritts- und Rückschrittsmann sich mit komischem Eigensinn gegenüberstehn, an „Pitt und Fox," wo der Kontrast in den Charakteren der beiden Staatsmänner die humoristische Achse ist, um welche das Stück rotirt.

Der auf die Spitze getriebene Kontrast, wie er sich vielfach in den neueren französischen Dramen und Romanen zeigt, bringt eine Wirkung hervor, die grell und stoffartig ist und damit aus dem Gebiete der Kunst heraus fällt. So wird der Kontrast sittlicher Seelenreinheit und Engelhaftigkeit mit schmutziger Umgebung oder unsittlichem Leben vertreten durch Victor Hugo's Esmeralda in „Notredame," die sich unter Ziegeunern und Mördern, durch Eugene Sue's Fleur de Marie, die sich unter der Hefe des Volkes bewegt. So beruht Victor Hugo's „Ruy Blas" auf der Liebe eines Bedienten zu einer Königin. Hier ist absichtlich der Unterschied der Stände auf die Spitze gestellt. Noch schlimmer sind die Kontraste im „Triboulet," die hauptsächlich darauf beruhen, daß ein Hofnarr in rührende und ergreifende Situationen geräth und das sittliche Pathos eines Vaters entwickeln muß. Auch in Victor Hugo's „Han von Island" springt ein Effect nach dem andern aus grellen Kontrasten hervor.

Eine romanhafte Ueberraschung ruft ein Kontrast hervor, der in einen und denselben Charakter verlegt wird. Es giebt z. B. kaum einen größeren Gegensatz, als den zwischen einem verfolgten Juden des Mittelalters und einem ritterlichen Fürsten jener Zeit! Wenn nun Balzac in seiner „Clotilde von Lusignan" uns einen solchen Juden vorführt, der als Verfolgter um die Liebe der schönen cyprischen Prinzessin wirbt, wenn er diesen Hebräer mit größter Glaubwürdigkeit durch zwei Bände hindurch als alles wagenden schwärmerischen Verehrer der Clotilde hinstellt und endlich am Schlusse sich aus diesem Sohn Isaaks einen provençalischen Prinzen entpuppen läßt: so macht dies freilich einen überraschenden Eindruck, aber der Kontrast ist grell und unwahr und läßt deshalb im Leser ein unbefriedigtes Gefühl zurück. Wir glauben hinterdrein nicht an den ritterlichen Juden, dem jede orientalische Eigen-

thümlichkeit fehlt, und bezweifeln auch, daß Clotilde ihn blos seines Kleides wegen dafür halten konnte. Der Roman bietet zugleich ein Beispiel jener märchenhaften Ueberraschungen in Bezug auf die Scene der Handlung, die sich in ähnlicher Weise in den Romanen von Sue, Montépin u. A. wiederholen. Ein dürftiges Haus in einer ärmlichen Straße erweist sich im Innern als das luxuriösesete Zauberschloß der Welt. So befinden wir uns in der „Clotilde" in einer öden Felsengrotte am Meere, vor welche der Sturm einen herunterstürzenden Felsen gewälzt und dies Asyl rettungslos abgeschlossen hat. Da öffnet sich unverhofft eine Felsenpforte, und wir treten in das unterirdische Palais des Judenprinzen, das mit orientalischem Luxus ausgestattet ist. Dieser phantastische Decorationenwechsel mit seinem scenischen Kontrast ist ein beliebter Drucker der französischen Romandichtkunst.

Auch in der Anordnung der Gedanken und Empfindungen in der lyrischen Komposition kann der Kontrast zur Geltung kommen. Die pikante Lyrik der Heine'schen Schule verdankt ihre Hauptwirkungen einem Kontrast, der in der Regel unschön ist, weil er die Einheit der Stimmung zerreißt. Die Gedichte beginnen mit einem innigen, zart ausgesprochenen Gefühle und schließen mit einer frivolen Verspottung desselben. Sobald dies Gefühl romantisch übertrieben ist, hat die ironische Auflösung ihr ganzes Recht — die Einheit der Stimmung ist dann nicht gestört; denn sie beruhte von Hause aus auf dieser auflösenden Ironie, welche einer gesunden Empfindung zu ihrem Recht verhilft, indem sie eine krankhafte zersetzt. Doch als modisch beliebte Manier hat diese Ueberreizung mit lyrischen Kontrasten vielen Schaden gethan: man kann sie bei Dichtern, wie Beck, Lenau u. A. verfolgen, die den Einfluß Heine's nicht ganz verleugnen.

Der Kontrast bedarf vor Allem der Motivirung. Die Motivirung ist der innere Causalnexus des Kunstwerkes. Das Kunstwerk als Ganzes tritt aus dem verstandesmäßigen Zusammenhange der Erscheinungen heraus — seine Wirkung beruht gerade darauf, daß es wie ein Blitz der Idee unser Auge trifft, daß wir nach seiner weiteren Legitimation nicht fragen, weil uns das All in ihm erschöpft scheint. Doch innerhalb seines Organismus selbst

waltet der Verstand in der Verkettung des Gewebes, freilich so, daß wir ihn selbst über seiner Schöpfung vergessen. Die Motivirung ist der immanente Verstand der Dichtung. In der äußern Welt ist die Kette der Ursachen und Wirkungen eine unendliche. Sie geht endlos zurück in der Zeit, verliert sich endlos in der Breite des Raumes. Jede Erscheinung ist nur der Knotenpunkt vieler weit in die Vergangenheit zurücklaufender Fäden und wächst dabei mit tausend Fasern aus einer gleichzeitigen Welt hervor. Das erste Erforderniß künstlerischer Motivirung ist daher die Beschränkung, das Abstecken der Grenze in Zeit und Raum. Wieweit soll der Dichter in seiner Motivirung zurückgreifen, und wieviel soll er aus der Breite der umgebenden Welt mit aufnehmen? Das Drama z. B. bietet eine abgeschlossene Handlung dar; aber diese Handlung selbst geht aus einer Vergangenheit hervor, welche hinter dem Vorhang liegt. Der Anfang des Dramas soll uns nun gleich die rückwärts reichenden Fäden der Handlung in die Hand geben, zugleich mit der Grundlage, aus welcher das ganze Stück hervorgeht. Diese Motivirung heißt im Drama Exposition, und wir verlangen von ihr, daß sie in dramatischer Weise durch Handlung, und nicht in epischer durch Erzählung vor sich gehe. Die Erläuterung vergangener Ereignisse muß im Drama immer durch die Situation herbeigeführt werden, nie um ihrer selbst willen da sein. So ist z. B. der Monolog des Belarius im „Cymbeline“ kindisch und erinnert an die Zettel der Puppenkomödie:

> O Cymbeline, Gott weiß und mein Gewissen,
> Wie ungerecht Du mich verbanntest: damals
> Stahl ich, zwei und drei Jahr alt, diese Kinder;
> Nachkommen wollt' ich Dir entziehn, wie Du
> Die Güter mir geraubt. Du säugtest sie,
> Euriphile, Du galtst als Mutter ihnen
> Und täglich ehren sie dein Grab — mich selbst
> Belarius, Morgan jetzt geheißen,
> Für ihren Vater sie halten.

Verkehrt ist die beliebte Manier der sogenannten Bühneneffectschriftsteller, uns von Hause aus in ein nichtentwirrtes Netz von Verhältnissen einzuspinnen, das Vergangene als ein unerschlosse-

nes Geheimniß mit räthselhaft drohender Haltung durchzuführen und erst am Schlusse mit dem Knoten des Stückes selbst auch diese dunklen Antecedentien zu lösen. Die Spannung des Dramas geht nach der Zukunft hin, nicht nach der Vergangenheit, und nichts absichtlich Unmotivirtes darf als Contrebande mit in das Stück hineingeschleppt werden, da das Publikum von Haus aus mit im Geheimniß sein muß. Die Voraussetzungen der dramatischen Handlung dürfen indeß weder zahlreich, noch verwickelt sein. Dramen, deren Stoff aus Romanen entlehnt ist, leiden in der Regel an einem Uebermaß der Handlung, das sich nicht in die fünf Acte zusammenpressen läßt, sondern über die Schwelle des Dramas hinaus in's Weite dehnt. Dieser dramatisch ungestaltete Ueberschuß, der indeß als Motivirung unerläßlich ist, explodirt in der Regel als Erzählung, die oft weder den Charakter noch die Situation weiter entwickelt, sondern nur ein gewaltsames Auskunftsmittel des Dramatikers ist, welcher plötzlich jongleurartig das Band, das für den Zusammenhang des Dramas nöthig, ellenlang aus dem Munde seiner Marionetten zieht. Auch hinter der Schwelle des Romans liegt die Vergangenheit, welche seine Gegenwart motivirt. Der Romanschriftsteller aber, der alles als Vergangenheit vorführt, muß ein anderes Gesetz der Spannung beobachten, als der Dramatiker. Bei ihm sind Geheimnisse, die er später erst löst, vollkommen berechtigt, und es ist in seine Hand gegeben, wann und wo er ihren Schleier lüften will. Während wir im Drama das Werden und Wachsen der Handlung aus ihren Motiven mit vollkommenster Klarheit mit anschauen und erleben müssen, um in Spannung auf ihren Fortgang zu gerathen: gilt für den Roman das umgekehrte Gesetz, indem hier die Spannung durch eine Reihe unerklärter und überraschender Ereignisse hervorgerufen wird, deren Schlüssel der Autor bis zum Schlusse dem Leser vorenthält. So folgen wir z. B. in „de l'Orme" von James dem Helden durch eine Reihe bunter Abenteuer, die wie märchenhafte Spiele des Zufalles erscheinen, bis uns am Schlusse des Werkes der innere Zusammenhang derselben durch die Erzählung des Marquis von Monteklas klar wird. Die Motivirung im Drama ist eine vorausgehende, die im Roman kann eine nachfolgende sein. Der

Romanschriftsteller kann, wie Steffens in seinen Romanen, die ganze Geschichte früherer Generationen später erzählen und den Großvater nach dem Enkel auf die Bühne treten lassen. Im Gegentheil, das Ineinanderschachteln der Zeiten trägt dazu bei, die Behaglichkeit und den Weltüberblick des Epos zu fördern. Die Erzählung des Vergangenen ist hier ganz am Platz. Ja, die gründliche, historische Exposition, welche Walter Scott und sein Nachtreter in ermüdender Breite ihren Werken vorausschicken, so daß man erst über einen seichten Graben muß, um in die Festung zu gelangen, kann nur als unkünstlerisch verworfen werden. Im Epos wird zwar eine Handlung durch den Boden weitverzweigter Verhältnisse, durch die ganze Lage der Welt motivirt, nicht wie im Drama durch einen Willensact der handelnden Charaktere; aber diese Welt soll sich in allmählicher Evolution am Faden der Begebenheiten vor uns aufrollen, und nicht schon am Eingange des Werkes als ein fertiges Treibhaus für noch unsichtbare Pflanzen aufgebaut werden. Dies hängt überhaupt mit der Rolle zusammen, welche dem Verstand im Kunstwerke zufällt. Diese Rolle darf nur eine keusche und verschwiegene sein; der Satz vom Grunde muß nur als stillwirkende Kraft dem Zusammenhang des Kunstwerkes, wie dem der Natur untergebreitet sein; eine aufdringliche Motivirung hebt uns aus dem freien Aether der Poesie in das Reich der Prosa. Man muß nicht alles, und man muß nicht zuviel motiviren wollen. Durch das erstere erhält das Kunstwerk einen kleinlichen, durch das letztere einen unklaren Charakter. In der Tragödie sind kleinliche Coulissenmotivirungen, wie wir sie in französischen Stücken finden, nicht berechtigt. Shakespeare und Schiller motiviren immer nur mit großen Zügen. Es ist bekannt, wie auf Goethe's Veranlassung gleich im ersten Auftritt von „Wallenstein's Lager" die Verse eingeschoben wurden:

Ein Hauptmann, den ein and'rer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Goethe wollte es motivirt sehn, woher der Bauer zu den falschen Würfeln kommt; Schiller hatte sich mit der Thatsache begnügt und diese Motivirung für überflüssig gehalten. Er liebte es über-

haupt nicht, den realen Causalnexus allzu weit zu verfolgen und appellirte an die bona fides. In „*Wallenstein's Tod*" ist eine der wichtigsten Scenen diejenige, in welcher Octavio den Obristen Butler aus einem eifrigen Anhänger des Feldherrn in einen erbitterten Gegner desselben umwandelt. Das entscheidende Motiv für diese Wandlung ist ein Schreiben Wallenstein's an den Hof, durch welches dieser die Bitte des Obristen um den Grafentitel als den Ausfluß eines lächerlichen Dünkels hinstellt, während Butler in dem Wahne lebt, Wallenstein habe zu seinen Gunsten gesprochen. Hier sagt Octavio:

Durch Zufall bin ich im Besitz des Briefes.

Eine nähere Motivirung verschmäht der Dichter. Er überläßt es hier jedem selbst, zu ergänzen, daß der Hof das Schreiben dem Octavio zugestellt hat, um eben mit Hilfe desselben Butler zu gewinnen. Derartige Lücken sind nicht zu rügen; es sind dramatische Abbreviaturen, um den Styl der Tragödie nicht durch zurückgreifende und doch selbstverständliche Auseinandersetzungen schleppend zu machen. Schlimmer aber sieht es mit der Motivirung dieser Thatsache selbst aus, welche, obgleich der Vergangenheit angehörig, doch entscheidend in den Gang der Handlung eingreift. Was konnte Wallenstein bestimmen, einem seiner treuesten Kampfgenossen und Schützlinge so hinterrücks zu schaden, während er doch sonst die Treue der Seinen zu belohnen pflegte? Nicht nur wird der Charakter des Helden dadurch in das ungünstige Licht einer noch dazu kleinlichen Doppelzüngigkeit gerückt, man begreift überhaupt nicht die Ursache derselben. Hierüber mußte der Dichter oder vielmehr Wallenstein selbst sich gelegentlich rechtfertigen; denn gerade hier werden wir von der Motivirung *Schiller's* im Stich gelassen. Wer aber zu viel motivirt, z. B. im Drama einer Handlung mehrere gleichzeitige Beweggründe unterschiebt, der beleuchtet ein Bild mit mehreren Kerzen, deren sich kreuzender Glanz die Klarheit aufhebt.

Die Motivirung muß *folgerichtig* sein; sie darf weder gegen die Logik des Naturgesetzes, noch gegen die des menschlichen Herzens verstoßen. In der Naturschilderung verlangen wir Treue und Correctheit; wir wollen die Blumen nicht in einer Jahreszeit blühen sehen, in der sie in der Wirklichkeit nicht einmal Knospen treiben;

das Colorit eines exotischen Klima's muß uns mit jener Treue geschildert werden, welche der Physiognomik der Gewächse und der Pflanzengeographie Rechnung trägt. Der Lyriker, der seine Stimmung an ein Naturbild knüpft, muß ebenfalls diese innerlich waltende Motivirung beobachten. In der Ode können kühne Uebergänge der Gedanken und Empfindungen Statt finden; aber die Ergänzung der ausgelassenen Bilder, die Begründung ihres Zusammenhanges muß der Phantasie möglich sein, indem die Zwischenglieder schon durch den Organismus des Ganzen mitgegeben und gleichsam mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben sind, die durch die Reagentien einer feurig erregten Phantasie hervortritt. Selbst in der Welt des Phantastischen und Märchenhaften muß eine gewisse Folgerichtigkeit vorherrschen, die den einmal angenommenen Voraussetzungen treu bleibt. Die traumhaft verzauberte Natur hört deshalb nicht auf, Natur zu sein — und rückwärts fließende Bäche, wie in dem „Märchen vom Tannenbaum" von Redwitz, läßt man sich auch im Märchen nicht gefallen, das kein Wunder begehen darf blos um des Wunders willen. Jotham im „Buch der Richter" gründet darauf eine schöne Fabel, daß die Bäume einen König wählen. Schiebt man den Bäumen einmal Sprache und Willen unter, so ist das Weitere ganz folgerichtig ausgeführt. Der Oelbaum lehnt die Wahl ab, weil er nicht seine Fettigkeit, der Feigenbanm, weil er nicht seine Süßigkeit lassen will — jeder Baum spricht gemäß seiner Natur und seinen Eigenschaften. Der Tannenbaum von Redwitz ermangelt als ein confuses Symbol dieser Naturwahrheit. Schon Horaz erwähnt von Homer:

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Die psychologische Folgerichtigkeit ist für die Motivirung in Roman und Drama unerläßlich. Die Handlung ist ein Act des Willens; die größere oder geringere Kraft des Willens, der gewohnte Kreis der Vorstellungen, die ihn bestimmen, hängt aber von der ursprünglichen Grundlage des Charakters ab. Nur der Dichter, der einen Charakter mit organischer Einheit schafft, wird seine Handlungen folgerichtig motiviren. Es bedarf hier für den ein-

zelnen Fall keiner weiteren Erwägung. Ein festausgeprägter Charakter läßt dem Dichter selbst keine Wahl, ob er ihn so oder anders handeln lassen will. Shakespeare's Hamlet, der den König gleich nach der Ansprache des Geistes im ersten Act erstäche, wäre kein Hamlet mehr. Selbst die Naturbestimmtheit spielt hier eine große Rolle. Den lahmen, bucklichen Richard treibt das Bewußtsein seiner Mißgestalt zum Verbrechen; der Mohr Othello darf mit größerem Recht der Liebe seiner Gattin mißtrauen, und der dicke Fleischklumpen John Fallstaff vom Humor des Materialismus übersprudeln. Shakespeare unterläßt es überhaupt selten, uns die äußere Erscheinung seiner Helden auszumalen. So schildert Ulysses uns die treulose Kressida:

> An ihr spricht Alles, Auge Wang' und Lippe,
> Ja selbst ihr Fuß; der Geist der Lüsternheit
> Blickt vor aus jedem Glied und Schritt und Tritt.

Indeß würde eine Beschränkung der Motivirung auf das Temperament, die Naturanlage, das Körperliche die Poesie zu einem einseitigen Realismus verleiten, wie er sich in vielen Werken der neuen französischen Schule und ihrer Nachahmer ausspricht. Auf der anderen Seite kann die psychologische Motivirung in ein gesuchtes Raffinement verfallen, welches bald das Abweichende und Ungewöhnliche, bald das Allzufeine und Verwickelte mit Vorliebe auswählt. Wir erinnern nur an die Motivirung in Hebbel's „Maria Magdalena" und besonders in seiner „Julia." Wir können uns in die Handlungsweise dieser Charaktere nicht hineindenken, weil sie zu sehr der Sitte und dem natürlichen Empfinden widerspricht. Welch' ein grenzenloses Raffinement liegt in dem Benehmen einer Clara, die ihre Jungfräulichkeit aus Berechnung opfert, um sich die Treue des Geliebten zu sichern! Abgesehen davon, daß diese Berechnung nicht gerade von scharfem Verstande zeugt — welch' einen Charakter, der allem Mädchenhaften widerspricht, setzt dies spekulative stuprum voraus! Wenn uns Hebbel dennoch seine Heldin als ein Wesen von zarter und schwärmerischer Empfindung schildert: so ist entweder die That, welche die Voraussetzung des ganzen Stückes ist, unmotivirt, oder der Charakter

der Heldin selbst. Noch anomaler sind alle Voraussetzungen der „Julia“ — nur daß die Handlung hier sich mit jener folgerichtigen Absurdität entwickelt, die mit Nothwendigkeit aus dem Zusammenwirken lauter mit Spleen und Sparren behafteter Charaktere hervorgeht.

Der Dichter thut indeß wenig, wenn er nur die Folgerichtigkeit der Wirklichkeit beobachtet. Die Motivirung muß selbst ideal dem Geiste des Dichtwerkes entsprechen. Die Geschichte giebt oft einen Kausalnexus an die Hand, den der Dichter nicht brauchen kann, weil ihm die ideale Würde fehlt. Das Abschreiben der Wirklichkeit würde hier nur eine Tragikomödie erzeugen. Ein Tragödiendichter, der z. B. eine Verschwörung, eine großartige Staatsaction darstellen und dazu die Motive wählen wollte, die in der Restaurationszeit einen Plaignier zu einer Verschwörung gegen die Bourbons trieben, würde sich lächerlich machen, wie verbürgt auch immer ihre historische Wahrheit sei. Dieser Plaignier verschwor sich nämlich, wie uns Veron in seinen Memoiren erzählt, gegen Ludwig XVIII., weil seine Erfindung, die bottes à la hussarde, welche Kaiser Napoleon für die leichte Cavallerie anbefohlen hatte, von der Restauration wieder abgeschafft worden waren. Die Verschwörung wurde entdeckt und Plaignier hingerichtet. Eine Verschwörung mit solchem Ausgang ist ein tragischer Vorwurf; aber der Tragödiendichter kann sie nicht durch ein Verbot von Stiefelschäften und eine gekränkte Schuhmacherseele motiviren. Im Lustspiele und im Roman muß die Motivirung mehr in's Einzelne gehen, als in der Tragödie, wo der ideale Flug der Gestalten leichter über die kleinen Zusammenhänge des realen Lebens hinwegträgt. Doch muß auch hier jede Scene motivirt sein! Die Personen dürfen nicht auf die Bühne treten, ohne daß ihr Erscheinen theils einen guten Grund hat, theils aber auch wieder als Triebrad in die Fortbewegung der Handlung eingreift. Im Einzelnen haben indeß auch große Tragödiendichter sich in der Motivirung nicht gerade stark bewiesen und Fehler begangen, die ein mäßiger Verstand mit Leichtigkeit entdeckt und rügt. Sophokles z. B. läßt den König Oedipus durch Kreon über den Tod seines Vorgängers Laios unterrichten. Da Oedipus

schon einige Jahre an der Stelle des Laios regiert, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß er nicht selbst über diesen Tod bereits ganz genau unterrichtet gewesen sein sollte. Diese Art der Exposition ist daher ungeschickt. Kreon theilt ihm ferner mit, daß Apollo verlangt, die Mörder des Laios sollten zur Rechenschaft und Rache gezogen werden. Es kommt daher alles darauf an, die Mörder des Laios zu entdecken. Oedipus frägt also mit Recht, ob keiner von den Begleitern des Laios, die bei seiner Ermordung zugegen gewesen, noch am Leben sei? Als er aber erfährt, daß einer der damaligen Gefährten des Königs noch lebe, läßt er diesen nicht zu sich fordern, und selbst als er später erscheint, frägt er ihn nicht einmal danach. Das ist vollkommen unmotivirt und verstößt gegen die einfachen Forderungen des Verstandes. Freilich wäre sonst die Katastrophe des Stückes schon in der ersten Scene herbeigeführt worden!

Shakespeare ist keineswegs tactfest in seiner Motivirung, wie dies neuerdings selbst seine eifrigsten Commentatoren, z. B. Ulrici, zugegeben haben. Wir wollen davon absehn, daß seine Personen erscheinen und da sind, ohne daß der äußere Zweck ihres Auftretens begründet wird. Dies gilt z. B. fast von jeder Hauptscene im „Hamlet,“ den wir uns daher als einen träumerischen Spaziergänger denken müssen, mit einer Menge von zufälligen Begegnungen. Doch diese geringe Sorgfalt in der äußeren Motivirung läßt sich leicht aus den scenischen Einrichtungen der altenglischen Bühne erklären. Bedenklicher sind die Mängel der innern Motivirung, die in Shakespeare's Werken eine Menge unausgefüllter, für die ergänzende Weisheit der Commentatoren allerdings erfreuliche Lücken lassen. Gustav Ruemelin sagt sehr treffend in seinen „Shakespeare-Studien:“ „Der Dichter bemerkt es nicht, und dies ist die wesentlichste Schranke seiner Kunst, daß sich wahre Charaktere nicht in unwahre Situationen verfolgen lassen; seine Motivirung ist soweit unübertrefflich, als es sich darum handelt, dem gegebenen Charakter in der gegebenen Lage die entsprechenden Empfindungen und Worte zu leihn; daß aber die Situationen und Charaktere selbst vom Dichter innerlich

zu erzeugen und harmonisch zu gestalten seien, dieser Forderung hat er selten genügt und sie sich in der Regel nicht einmal gestellt."

Shakespeare war ein Bühnendichter; ihn interessirte in erster Linie die von der Bühne herab wirkende Situation, in der sich die Charaktere scharf ausprägen. Die pragmatische Genesis der Situation, die psychologische Entwickelung der Charaktere trat für seine Zwecke in den Schatten. Wenn die heutige Shakespeare-Apotheose das Gegentheil behauptet, so muß man sie mit Entschiedenheit zurückweisen. Man braucht nicht auf seine schwächeren Dramen zurückzugehn, um die Mangelhaftigkeit seiner innern Motivirung darzulegen. Das Verhältniß zwischen Hamlet und Ophelia ist nur durch Andeutungen klar gemacht, der Wahnsinn der Ophelia in keiner Weise motivirt. Sie spricht verständig, mit tiefem, aber ruhigem Gefühl von der Gestörtheit Hamlets; wir sehn sie als irrsinnig wieder. Dazwischen liegt allerdings der Tod ihres Vaters, der durch den Geliebten herbeigeführt wurde; aber dieser tragische Conflict ist nur als eine höchst beiläufige Episode von dem Dichter behandelt worden. Warum ward Ophelia wahnsinnig? Wir wissen es nicht, wir haben die innere Katastrophe nicht mit erlebt, welche ihren Wahnsinn hervorrief; was sie selbst im Irrsinn spricht, läßt verschiedene Deutungen zu; auch von dritten Personen erhalten wir keine Aufklärung. Shakespeare schuf ein rührendes Situationsbild, das von der Bühne herab wirken mußte, während es im Zusammenhang der Handlung vollständig in der Luft schwebt. Und ist es etwa anders in dem sonst weit besser gefügten „Macbeth," seiner grandiosesten und regelrechtesten Composition? Warum wird Lady Macbeth wahnsinnig? Die Antwort ist einfach: das Gewissen ist auch in ihr erwacht. Doch so leicht darf es sich der dramatische Dichter nicht machen. Lady Macbeth sahen wir bisher nur als sehr tactfest und entschieden, als gänzlich frei von Gewissensbissen, ihren Gatten ermuthigend, seine Schwachheit verspottend. Aeußerlich ist nichts vorgefallen, was diese vom Wirbel bis zur Sohle geharnischte Lady aus dem Gleichgewicht bringen konnte. Eine so bedeutende und unerwartete innere Wandlung darf aber der Dichter uns nicht auf Treu und Glauben hinnehmen lassen; ein solcher Bruch des Cha-

rakters muß motivirt sein. Wir würden uns weniger wundern, wenn Macbeth, dessen innere Kämpfe, dessen visionäre Anwandlungen und Seelenzerrüttung wir mit angesehen, dem Wahnsinn verfiele, doch von dieser stets vollbewußten, charakterfesten Lady können wir es nicht erwarten, so wenig wir die psychologische Möglichkeit leugnen, die der Dichter uns eben beweiskräftig vorführen soll.

Doch auch die Situation selbst, der Vorgang auf der Bühne, ist von Shakespeare keineswegs immer überzeugend motivirt. Wir brauchen nur an die vielbesprochene Scene zwischen Richard und Anna im ersten Act von „Richard III." zu erinnern, eine Scene, die neuerdings erst wieder begeisterte Anwälte gefunden hat. Diese Liebeswerbung auf offener Straße, an der Leiche des Ermordeten, von Seiten eines verhaßten und häßlichen Mannes, ist ein sinnloser auf die Spitze getriebener Bühneneffect und mehr eine Satyre auf das weibliche Geschlecht, als ein Triumpf für die gewinnende Beredtsamkeit des Bösewichts. In der Motivirung ist hier durchaus keine Steigerung; es ist das eine Motiv, die geheuchelte Liebe Richard's zu Anna, das hier breitgetreten wird und nachdem es anfangs wirkungslos verbleibt, gegen den Schluß hin die grotesk überraschende Wirkung ausüben soll.

Auf der sorgsamen Motivirung beruht die Correctheit der Composition, der klare und übersichtliche Zusammenhang. Höher als die bloße Correctheit steht der Rhythmus, welcher die harmonische Bewegung der Gruppen ist. Durch ihn gewinnt die Gliederung des Kunstwerkes eine tactvolle Lebendigkeit. Der Fortgang der Handlung und ihre regelmäßig wiederkehrenden Ruhepunkte, die Entgegenbewegung ihrer einzelnen Glieder, die verstärkt als Bewegung ganzer Gruppen wiederkehrt, die epische und dramatische Stimmenführung und Stimmenverflechtung, der Fugengang, die scheinbare Selbstständigkeit der einzelnen Glieder, die aber dennoch durch den beharrlichen Grundgedanken einheitlich gefesselt werden, das Fortschreiten der einen Gruppe während des Zurückbleibens der andern, Trennungen, die eine neue Vereinigung, Lösungen, die eine neue Spannung vorbereiten: das alles gehört der inneren Rhythmik des künstlerischen Organismus an, jener Musik, die der

Genius in sich selbst trägt, und deren sanftwirkendes Gesetz er fast unmerklich durch seine Schöpfungen ausgießt. Den Zauber merkt man wohl, doch nicht, woher er kommt — und nur der feingebildete Sinn kann sich Rechenschaft geben von den Ursachen der harmonischen Wirkung. Shakespeare, so mangelhaft seine Motivirungen sind, war doch ein Meister dieser Rhythmik. Indem er es liebt, einen Grundgedanken an mehrere Gruppen zu vertheilen, gewinnt er in seinen Dramen Raum für eine wechselnde Fort- und Gegenbewegung derselben, bis er die getrennten Flüsse der Handlung zu einem majestätischen Strom vereinigt, der die Grundidee in voller Klarheit spiegelt. Vischer hat in seiner „Aesthetik" den rhythmischen Gang in „König Lear" mit gewohnter Feinfühligkeit nachgewiesen — man könnte ihn ebenso im „Kaufmann von Venedig," in „Maß für Maß," auch in Schiller's „Maria Stuart" nachweisen. In der Lyrik zeichnen sich die Odendichter, besonders Pindar, durch eine kühne Rhythmik des Gedankens aus.

Eine nähere Darstellung der Compositionsgesetze werden wir erst bei dem Epos und Drama geben, da sie, verschieden in diesen Hauptgattungen, dort erst größere Bestimmtheit gewinnen. Dagegen müssen wir jetzt das Gewand, in welches die Dichtkunst sich hüllt, näher in's Auge fassen. Das Vehikel der dichtenden Phantasie ist die Sprache — die dichterische Technik beruht wesentlich auf ihrer Behandlung. Nur der Genius giebt ihr das Gepräge, aber die Kenntniß des dichterischen Ausdrucks, der Figuren und Bilder, der Verskunst und des Reimes lehrt uns erst seine gesetzgebende Macht würdigen, während sie auch für das eigene Schaffen eine bewußte und tiefere Gesetzmäßigkeit hervorruft.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, gesundes Aussehen, Gewicht, Kraft und Energie." Diese Worte Longin's (Ueber das Erhabene S. 30) weisen darauf hin, daß die rednerische, noch mehr aber die dichterische Kunst vorzugsweise von der Wahl des Ausdruckes abhängig ist. Der Ausdruck aber läßt sich zuerst als einzelner in's Auge fassen, als dichterisches Wort, ehe wir ihn im Zusammenhang der Worte, als dichterische Wendung betrachten.

Vor dem Genius liegt der Sprachschatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die schöpferische Kraft ruht. „Er lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet," wie Platen schön und treffend sagt. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern stoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Pathen gestanden. Das Wort: „furchtlos" z. B. ist jetzt bei uns so vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeschaffenes bezeichnet zu finden. Gottsched aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagniß Simon Dach's, der es in dem Vers:

Und man sollte furchtlos stehen?

zuerst in die deutsche Sprache eingeführt.

Der Sprachschatz enthält eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägstock des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetischen Curs gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diction durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl giebt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann; doch die größere Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schiller's und Goethe's Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus" die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus" in den Fluthen spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Aether, Element" weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit" sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre," spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen," „von der heil'gen Sympathie, der das Unsterbliche erliegt," von dem „Ideale," vor dem die beschämte That muthlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Oedes und Todtes; denn sie sind abstracte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. A., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Ansichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht hat, außer sich zu gerathen, wenn sie ihnen in einer Dichtung begegnet; denn sie sind ebenso unschön wie unsinnlich! Je freier der ideale Styl der Dichtung von Fremd-

wörtern, desto geläuterter ist seine künstlerische Haltuug. Dennoch lassen wir hier eine Ausnahme gelten; es ist die exotische Schilderung, wo ein angemessenes Colorit selbst die fremdklingenden Worte zu erfordern scheint, wo diese wie mit einem würzigen Hauch die Dichtung durchziehen. Wir denken hier vorzugsweise an Freiligrath, der diesen Fremdlingen noch dadurch eine besondere Auszeichnung zu Theil werden läßt, daß er sie zu Reimen verwendet. Im Gegensatz gegen die abstracte Verschwommenheit der philosophischen Fremdwörter geben diese eine schärfere Bestimmtheit und haben überdies die Entschuldigung für sich, daß die deutsche Sprache keine Worte hat, um sie zu ersetzen. Wenn Freiligrath sagt:

Und sehet: noch ein Schemen,
Ein Kämpfer auf dem Nil,
Ein Führer von Triremen,
Der unter Cäsar fiel!

so bezeichnet dieser Ausdruck in ganz bestimmter Weise und sonst unerreichbarer Kürze das römische Ruderschiff; auf der anderen Seite bedarf er für das ungelehrte Publikum eines Commentars. Solche Ausdrücke lassen sich nur gebrauchen, wo sie sich selbst erklären.

Es gehört große Kunst dazu, Wörter, die eine Specialität der Marine, des Krieges, der Volks- und Erdkunde ausdrücken, so anzuwenden, daß der Ausdruck nicht seinen dichterischen Adel einbüßt. Freiligrath besitzt meistens diese Kunst. Doch treibt er ebenso oft einen überflüssigen Luxus mit Fremdwörtern, wo sie nichts zur Charakteristik beitragen, nicht den Zauber des Colorits erhöhen z. B.

nur noch durch diese Schleusse,
Und deinen Kupferbauch umplätschert das Bassin!
Wie sich auf dem Verdeck die rüst'gen Lootsen drängen!
Zur Arbeit singen sie; — einfach, mit rauhen Klängen
Schallt über's Wasser der Refrain.

Die Länder- und Völkernamen, die Freiligrath in seine Verse gewebt, können ebensowenig für bloße Fremdwörter gelten, wie die mythologischen Namen, die Goethe's und Schiller's Dichtungen durchranken.

Wie Freiligrath ein Muster für den entschuldbaren Gebrauch

des Fremdwortes in der Dichtkunst: so ist es Scherenberg für den verwerflichen. Seine Hauptdichtung: Waterloo beginnt mit den Versen:

> „Jacta est alea — entweder — oder!“
> Spricht der gefang'ne Cäsar der Franzosen
> Auf Elba —

und charakterisirt damit von vornherein das dichterische Kauderwälsch, das durch seine sonst talentvollen Dichtungen geht. Scherenberg streut die Fremdwörter in einzelnen Brocken in seine Verse, aber nur in den humoristischen Theilen des Werkes läßt sich diese absichtliche Sprachmengerei rechtfertigen.

Was der ernsten Muse versagt ist, das gerade kommt der komischen zu Statten. Das mit Geschick angewendete Fremdwort ist ein Hauptträger der komischen Wirkung, und zwar nicht blos da, wo es die Sprachmengerei zu verspotten gilt, wie in Rachel's und Laurenberg's Satyren:

> Ein braver Kapitain, ein alter Freiersmann,
> Hub seinen Mengelmuß mit diesen Worten an:
> La Maître machet mir en façon den Franzosen
> Für gut contentement ein paar geraumer Hosen,
> Ich selber bin mir gram, mir knorrt der ganze Leib,
> Daß ich jusqu' à présent muß leben ohne Weib.
> Was hab' ich nicht gethan? Was hab' ich nicht erlitten,
> O Cloris, dein amour und Schönheit zu erbitten?
> Weil dein Eclat soweit die andern übergeht,
> Wie wenn ein Diamant bei einem Kiesel steht.
> Soleil de notre temps, o Auszug aller Tugend!
> O himmlischer Trésor! u. s. f.
>
> Rachel, der Poet.

Die deutschen Dramatiker haben sich in den verschiedensten Epochen unserer Literatur diese komische Wirkung nicht entgehen lassen. Andreas Gryphius läßt in seinem „Horribilicribifax“ sowohl den Helden des Stückes, als sein Gegner Daradiridatumdari das Französisch, Spanisch und Welsch durcheinander mischen, während der Schulmeister Sempronius Griechisch und Lateinisch im Uebermaß in seine deutsche Rede wirkt; Lessing's Riccaut de la

Marlinière radebrecht deutsch und französisch mit komischer Wirkung durcheinander und hat in der neuesten Zeit an Gutzkow's Königslieutenant Thorane einen Nachfolger gefunden, dessen Deutsch-Französisch stets einen leise komischen Anflug mit sich führt, aber dort, wo es ernstere sentimentale Wirkungen hervorrufen soll, gekünstelt erscheint.

Einen ebenso undichterischen Eindruck, wie das Fremdwort, das unnöthigerweise angebracht wird, macht das deutsche Ersatzwort der Puristen, welches nicht das Product eines sprachschöpferischen Genius ist, sondern die mühsame Erfindung einer sprachkünstelnden Grille, wenn es sich an die Stelle eingebürgerter Wörter fremden Ursprungs drängen will. Trotz des Fremdwörterbuchs von Heyse und des Potsdamer Sprachreinigungsvereines verfällt indeß die neuere Poesie selten in diesen Fehler, den in früheren Zeiten bereits Rachel in seinen Satyren verspottet. Die Thätigkeit des Puristen ist in diesem Falle nur eine Karrikatur der Thätigkeit des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Act der Inspiration schafft oder ältere oder veraltete in neuen Schößlingen zu Ehren bringt. Hierüber hat schon Horaz in seiner Poetik die richtigsten Lehren ertheilt*). Er hat, indem er sich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für sich das Recht in Anspruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies Recht mit Maß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organische Entwickelung der Sprache selbst, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerst die ältesten Blätter verliert, im Lenz aber sich jugendlich mit frischem Schmuck erneuert, in ihrem Wesen richtig erkannt und als den Wächter dieser ganzen sprachlichen Fortbildung, mag sie nun vom dichterischen Talent oder vom nationalen Genius selbst ausgehen, den Sprachgebrauch hingestellt:

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi**).

---

*) Hor. de art. poet. 46—72.

**) Vergl. auch Hor. ep. lib. II. 2. v. 116—119.
Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüthen treiben, ist das gute Recht der sprachlichen Entwickelung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethe's beweist und wie es auch neuerdings Jordan in der „Nibelunge" oft mit großem Geschick versucht hat. Dagegen ist die romantische Schule, besonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem sie, minniglich und reckenhaft, altdeutsche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weise aufzustaffiren, welche dem Genius unserer Zeit widerspricht. Auch Redwitz in seiner „Amaranth" und selbst Fontane und andere in altdeutschen Balladen befleißigen sich oft einer Ausdrucksweise, die an die alten gothischen Burgen und Kapellen erinnert. Ebensowenig ist der Chronikenstyl in den historischen Romanen von Wilibald Alexis und Stifter zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

Einen eigenthümlichen Versuch, archaistischen Wendungen Geltung zu verschaffen und seinen Erzählungen aus dem deutschen Alterthum dadurch ein originelles Kolorit zu geben, hat Gustav Freytag in „Ingo und Ingraban" gemacht. Das Kolorit erscheint aber gemacht, forcirt, ja die Ausdrucksweise streift scharf an das Komische. Ausdrücke wie „leidvoll, unhold" und ähnliche kann man noch hinnehmen, obgleich ihre häufige Anwendung der Sprache etwas Forcirtes giebt; aber Wendungen, wie: „Die Scham klemmt ihnen die Beine," „sein Antlitz strahlt mairöthlich zur Freude des Volkes;" die „Männererde" machen den Eindruck des Erzwungenen und Unnatürlichen.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen,

---

Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis
Nunc ritus informis premit et deserta vetustas;
Adsciscet nova, quae genitor produxerit usus.

daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhepunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abstreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedankens zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genius niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu Statten. Die Komik dringt überall auf die speciellste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter in's Einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigenthümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeare's Captain Fluellen im „Heinrich V." ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu Nutze machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Macsycophant in Macklin's „the man of the world," an den nordenglischen Dialekt, durch den John Morby in Cibber's „the provoked husband" sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist meistens lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemüthlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreicht in seinen „Wienern in Berlin" durch den Kontrast beider Dialekte eine humoristische Wirkung. Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch," die „fliegenden Blätter" in München, die Witzblätter in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volksthümlichen Sprachschatzes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigenthümlichen aromatischen Beigeschmack giebt. Wenn man dagegen in ernsten und

sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. A. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden. Ganz im plattdeutschen Volksdialekt sind die humoristischen Romane von Fritz Reuter geschrieben, welche sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuen. Im Ganzen fällt in ihnen die Eigenthümlichkeit des Dialekts mit der Eigenthümlichkeit der ganzen Darstellungsweise glücklich zusammen, wie überhaupt der Autor frischen Humor und erquickliche Laune besitzt. Gleichwohl ist vor der Ueberschätzung derartiger Werke zu warnen, die immerhin eine Reaction gegen den Fortgang unserer sprachlichen Entwickelung bezeichnen oder mindestens nur der Pflege untergeordneter provinzieller Sonderthümlichkeit zugute kommen.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das Volkslied geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volksthümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebbel's „allemannische Gedichte" haben den schwäbischen, Holtei's „schlesische" den schlesischen, Klaus Groth's „Quickborn" den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüthen getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettirt worden; man hat ihre Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im Einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt:

so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort in's Auge fassen müssen. Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum zu bieten. Er wird zunächst jene unkräftigen, abstracten Bildungen, besonders mit der Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen*). Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr activen, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berather, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröthe werden ihnen zu Bestattern.
Freiligrath.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüfte!
Freiligrath.

Schöpfrin, Entfalterin
Himmlischer Zier
Stehst du, Gestalterin,
Muse vor mir.
Oder du Liebe,
Einigerin,
Irdischer Triebe
Reinigerin. Rückert.

Es liegt hierbei eine Personification zu Grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zugute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwanglos herauswachsen**). Doch hat auch

*) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.
der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!
Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstracten Wörtern.

**) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tändelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: die Göttin im Putzzimmer, auf's glücklichste erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Kästchen,

das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammensetzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst Nebenbestimmungen als gleichberechtigt in sich aufzunehmen, verleiht dem Ausdruck ebenso Reichthum, wie Energie. Daß sich diese Fähigkeit soweit erstreckt, um selbst die Spielereien des aristophanischen Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus“ gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbeizuführen. — —
Ja, wo wäre denn
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützkaskadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft, welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammendrängt. Der ernstere Styl der Dichtung wird oft manierirt durch zuweit gehende Zusammensetzungen. „Riesenbücherrollen“ (bei Hamerling), Siegessturmgewog (bei Geibel) sind kaum zu billigen.

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethe's „Faust.“ An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus dem ersten Theil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Antheil. Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Composita des zweiten Theiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Styl charakteristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der Jugend, wie die manierirte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häckchen, Fädelchen, Fleckchen, Wickelchen, Schleifchen, Zwickelchen, Streifchen &c.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem ersten und zweiten Theile:

Erster Theil: Gnadenpforte, Dichterhöhe, Brudersphäre, Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkenskraft, Wissensqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluthen, Thatensturm, Spiegelfluth, Erdensonne, Jugendmacht, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Theil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruß, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säuselschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Styles in denen des zweiten Theiles!

Aus diesen Beispielen ersehn wir zugleich die größere Prägnanz, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Theils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; theils sind es adjectivische Bestimmungen, die sich in morganatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für ries'ge Fichte, Spiegelfluth für spiegelnde Fluth, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora giebt das Wort „Alt-Wälder" im zweiten Theile des „Faust" für „alte Wälder." Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjectivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. „Wechseldauer" im zweiten Theile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten in's Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört.

Noch wichtiger für die dichterische Diction als die Wahl des Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die specifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Stesichorus ist wegen des geschicktesten Gebrauchs der Beiwörter für den anmuthigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjectiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Wipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch „gefällig, anmuthig“ sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Styles? In Heine's Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethe's plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmuthig liebes Bild.

Mädchen mit dem rothen Mündchen,
Mit dem Aeuglein süß und klar.

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebeslust und Lebenssattheit, der

Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjectiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Stellung zu geben weiß, z. B.:

> Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
> Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstracte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentiren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

> Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
> Sich regt' in dem furchtbaren Höllenrachen,
> Schwarz wimmeln da, in grausem Gemisch
> Zu scheußlichen Klumpen geballt,
> Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
> Des Hammers gräuliche Ungestalt,
> Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
> Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter wie still, stumm, trüb, traut, dunkel, in denen sich die Melancholie seiner Seele malt.

Alle diese Beiwörter fördern direct die Anschaulichkeit und die Stimmung. Hierher gehören auch die stereotypen Beiwörter Homer's: die rosenfingrige Eos, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaos u. s. w. Eine größere Wirkung als diese einfachen Adjectiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent ist. Wir können jene Adjectiva der Bezeichnung, diese Adjectiva der Beziehung nennen. Hier handelt es sich blos um ein epitheton ornans, um eine plastische, sinnliche, sittliche Bezeichnung; das Adjectivum trägt hier nicht blos die Fackel, um das Substantivum zu beleuchten; es steht sogar im offenen Widerspruch mit seinen Eigenschaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtspruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Substantivum eine Bedeutung unterschiebt, die ohne Zusammenhang mit seinem eigentlichen Wesen ist und sich gleichsam nur als ein Reflex

aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasselbe ergießt. So wenn einem sinnlichen todten Ding eine geistige Eigenschaft untergeschoben wird. Heine sagt:

Und das ist ein Drehn und Winden
Vor den buntbemalten Puppen,
Und das blökt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet sich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Substantivum, bei dem es steht, keine andere Beziehung, als daß es dasselbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe spricht vom „stolzen Licht,“ das der Mutter Nacht den Vorrang streitig macht, von den „süßen Rosen.“ Shakespeare ist reich an solchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rath' euch lieber, in den keckften Farben
Der Luft zu kommen.
Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfrau'n
Der Fürsten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.
Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erscheinest du
Der Nacht so glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschaun
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.
Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (lacy-pacing clouds) sind es hier nur im Gegensatze zu dem beschwingten Boten des Himmels (winged messenger)! Umgekehrt kann das Adjectivum der Beziehung eine sinnliche Eigenschaft einem geistigen Subject unterschieben. Einige Wendungen dieser Art sind so gebräuchlich, daß man das Metaphorische dabei übersieht, z. B. glühende Leidenschaft, heller Sinn, brütender Gedanke, unergründlicher Schmerz. Dingelstedt spricht von strohbedeckter und begnügter Stille,

Shakespeare von frostiger Warnung (Richard II.), von verwirrten Tagen und faulen Zeiten (Heinrich IV.);

> O glänzende Zerrüttung, gold'ne Sorge. (Heinrich IV.)
>
> Doch eh' die Kron', um die es wirbt, in Frieden
> Die Schläf' ihm deckt, da werden blut'ge Schläfen
> Von zehentausend Muttersöhnen übel
> Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
> Die Farbe ihres mädchenblassen Friedens
> In scharlach'ne Entrüstung. (Richard II.)

Hier liegt in den Adjectiven eine allegorische Kraft. Wir sehen den Frieden als ein blasses Mädchen, ihm gegenüber die scharlach'ne Entrüstung, die blutrothe Kriegsfurie! Der Dichter kleidet durch die Adjectiva abstracte Begriffe in sinnliche Farben, aber nur die Beziehungen des Gedankens machen es möglich, daß diese Haupt- und Beiwörter zusammengestellt werden. Ja das Beiwort kann bis zum Gegensatz gegen das Hauptwort fortgehn, wie z. B. Shakespeare vom „harmon'schen Zwist der Töne" spricht. (Sommernachtstraum.) Die Adjectiva der Bezeichnung passen mehr für das einfache Lied und die epische Dichtung, die der Beziehung für die gedankenvollere Lyrik und das Drama.

Auch die Flora der Adjectiva läßt sich auf dem Wege der Zusammensetzungen durch Neubildungen bereichern, die allerdings nur so bildsamen und formenreichen Sprachen wie der griechischen und deutschen zu Gesicht stehn. Der Ausdruck gewinnt dadurch an Kraft und Mark. Wenn wir die Participien der Verben mit hinzu rechnen, die meistens adjectivisch gebraucht werden und dadurch, daß sie das von ihnen regierte Object mit sich hineinnehmen und mit ihm ein Wort bilden, eine große Zahl von Zusammensetzungen liefern, so erhalten wir mehrere Klassen adjectivischer Composita.

Erstens: Beiwort und Beiwort vereinigen sich zu einem Worte: blondlockig, leichtbeschwingt, heiligroth (Heine), schwarzflüglicher Tod (Euripides nach Fritze), weißflügliches Kreterschiff (Euripides).

Zweitens: Beiwort und Hauptwort, und zwar kann das Hauptwort die nähere Bestimmung des Beiwortes sein, z. B.

thränenfeucht für: feucht von Thränen, thauschwer (Platen) für: schwer von Thau, oder das Hauptwort enthält einen Vergleich: marmorblaß für: blaß wie Marmor, löwenbeherzt (Platen), beherzt wie ein Löwe, taubenmild (Heine), mild wie die Taube, schattenblaß (Große), blaß wie Schatten, mannasüß (Klein), süß wie Manna. Hierin liegt eine wesentliche Kräftigung der Anschaulichkeit des Ausdruckes, indem die Eigenschaft gleichsam mit demjenigen sinnlichen Object zusammenwächst, das sich vorzugsweise durch sie auszeichnet. Hierher gehören nun die activen Participien, die mit dem Accusativ, den sie regieren, ein Wort bilden: weinstocknährend (Platen), leichenwitternd (Heine), schicksalverkündend (Euripides) und die passiven Participien, welche das Substantiv, von dem sie regiert werden, mit in sich aufnehmen: säulengetragen (Schiller), prophetengefeiert (Heine). Eine unglückliche Bildung dagegen ist „lichtversagte Knöchel" (Grillparzer) Knöchel, denen das Licht versagt ist, solche passiven Participien können kein Object im Accusativ regieren und annexiren.

Drittens: Das Beiwort oder Participium nimmt eine Adverbial- oder Zahlbestimmung in sich auf: weitgähnend, schluchtwärtslockend, dreinamig, dreigestaltete (Goethe), langausrollende Woge (Geibel).

Die meisten dieser Adjectivbildungen sind indeß so gewichtig, daß sie sich für die leichteren Gattungen der Dichtkunst unbrauchbar erweisen. In einem Liede z. B. würden sie einen alle Grazie erdrückenden Eindruck machen, wie Felsblöcke, die man in einen Blumengarten gewälzt. In der Epopöe, in den Chören der griechischen Tragödie, in den Parabasen der Komödie, in den antiken und den ihnen nachgebildeten modernen Oden oder Pindarisch freien Rhythmen sind sie dagegen ganz an ihrem Platze, obwohl nicht zu leugnen ist, daß die antikisirenden Oden Klopstock's, Ramler's, Platen's durch die Häufung solcher allzuwuchtigen Eigenschaftswörter, die sie meistens der Spondäen und Molossen wegen bilden, einen schwerfälligen Anstrich gewonnen haben und in einen manierirten Ton verfallen sind. Ueberhaupt gehört viel Tact und Geschmack, Maß und Selbstbescheidung zu diesen Neu-

bildungen. „Grünumschränkter Plan, flügeloff'ne Erfüllungspforten" (im zweiten Theil des Faust) sind Zusammensetzungen ohne rechte Kraft. Wenn das Hauptwort, mit welchem sich das Beiwort vermählt, einen Vergleich in sich schließt, so muß der Vergleichungspunkt vollkommen klar sein, wie z. B. taubenmild, marmorblaß, marmorkalt, marmorglatt. Ist dies nicht der Fall: so hat das zusammengesetzte Wort keinen Schwerpunkt. In den Wörtern von Anastasius Grün: lenzungeduldig, lenzübermüthig ist die Vergleichung zu fern liegend und gesucht; ebenso in kranzdunkel, das Platen, in fruchtherrlich, das Minkwitz gebraucht. Hier beginnt das Gebiet der hochtrabenden und nichtssagenden Redensarten.

Glücklicher, als die Odendichter vom Fach, ist, in Bezug auf die geschmackvolle Adjectivbildung, Heinrich Heine in seinen dithyrambischen Nordseebildern. Wie glücklich sind alle die folgenden Wörter gebildet:

leichenwitternd, seelenschmelzend, seelenzerreißend, zartdurchsichtig, hochgegiebelt, seidenrauschend, stillverderblich, schwarzbemäntelt, flechtengekrönt, feuerberauscht u. s. f. Aehnliche Wörter finden sich bei Robert Hamerling: weichumhüllt, weichanschmeichelnd, sonnenmüd, immerfrisch u. s. f.

Das richtig gewählte einzelne Adjectivum genügt zur dichterischen Lebendigkeit der Schilderung! Doch können mehrere nebeneinanderstehende Eigenschaftswörter die Lebendigkeit erhöhn:

Hinaus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Hains.

Auch können sie durch den Kontrast anmuthig wirken:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich im Staube?

Zusammenstellungen, wie: duftig bunt, hastig regsam (Heine), unbegreiflich hold geben dem Ausdruck Anschaulichkeit und Innigkeit; doch erkälten sie ebenso, wenn sie gezwungen und gesucht sind z. B. drohend mächt'ge Runde, in frevelnd magischem Vertrauen, heimlich kätzchenhaft begierlich (Faust,

zweiter Theil). Eine allzugroße Häufung der Adjectiva thut der Klarheit des Styles und des Bildes Eintrag, um so mehr, wenn Synonyma zusammengestellt sind. So ist folgende Stelle von Anastasius Grün fehlerhaft und schwülstig, indem in ihr das Subject, das Meer, von acht Adjectiven fast erdrückt wird:

Unermeßlich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsschwer,
Liegst du vor mir ausgebreitet,
Altes, heil'ges, ew'ges Meer!

Durch solche Häufung von Eigenschaftswörtern, die oft an und für sich gesucht, oft unnöthigerweise in den Superlativ gesetzt sind, zeichnet sich der Styl des zweiten Theils von Goethe's Faust vorzugsweise aus. Da der Dichter das schlagende Beiwort nicht fand, so suchte er die fehlende Qualität durch die Quantität zu ersetzen:

Fort, ihr edlen frohen Gäste
Zu dem seeisch (!) heitern Feste
Blinkend, wo die Zitterwellen
Ufernetzend leise schwellen!

Du droben ewig-Unveraltete,
Dreinamig- dreigestaltete,
Du Brusterweiternde, im Tieffsten-sinnige,
Du ruhig scheinende, gewaltsam innige!

Verbräunt Gestein, bemodert, widrig,
Spitzbögig, schnörkelhaftest, niedrig—

Der Superlativ: schnörkelhaftest paßt für all' diese Adjectivbildungen und Häufungen im zweiten Theile des „Faust," die ebensoviele Marotten eines altersschwachen Styles sind. Der Superlativ dient in der Dichtung selten dazu, den Positiv zu verstärken; in der Regel giebt er einen steifen, kanzleiartigen Anstrich und erinnert an submissest und devotest. Der zweite Theil des „Faust" wimmelt von Superlativen, die bald unnöthig abschwächen, bald unnöthig hinaufschrauben. Solche Wendungen, wie „der grauenvollsten unsr'er Höllen,"

Zerrt unnützeste Gespinnste
Lange sie an Licht und Luft,
Hoffnung herrlichster Gewinnste
Schleppt sie schneidend zu der Gruft.

und viele hundert andere sind von einer frostigen Mattigkeit. Eher vermag der Comparativ den Ausdruck zu verstärken, man denke an Klopstock's:

Und die Stille ward stiller —

nur nicht, wenn er mit jener maßlosen Verschwendung angewendet wird, mit der ihn Schiller in einer höchst prosaisch gebauten und logisch nüchternen Periode seiner „Künstler" fast in jeden Vers streut. Hier bildet er eine eigene Art des grammatischen Schwulstes:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergünget,
Je höhre, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchflieget,
In einem schwelgenden Genuß umkreist,
Je weiter sich Gedanken und Gefühle,
Dem üppigeren Harmonieenspiele,
Dem reichern Strom der Schönheit aufgethan,
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden,
Je schönre Räthsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er fließet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht.
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn in verborgnem Lauf
Durch immer reinre Formen, reinre Töne
Durch immer höhre Höhe und immer schönre Schöne,
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goethe'schen Superlative oder diese Schiller'schen Comparative unerträglicher sind.

Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter, Verba zu wählen, welche nicht zu abstract verklingen, sondern sinnliche Anschaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darstellen, indem der deutsche Sprachschatz an ihnen außerordentlich

reich ist. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöischen Anstrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von August Kopisch: „Die Heinzelmännchen" oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht":

Das drängt und stößt, das rauscht und klappert,
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt,
Ein wahres Hexenelement!

Die größere Anschaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subject, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen sinnlichen Zustand oder eine sinnliche Thätigkeit zuschreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem sinnlichen Subject ein geistiger Zustand oder eine geistige Thätigkeit zugeschrieben wird:

Im Winde bebt das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Disteln nicken. (Sallet.)
Das Grün des Frühlings mühte
Sich mit vergeb'nen Mühn. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Frische und Neuheit, wenn es die Bestimmung, statt sie als ein todtes Vorwort vor das regierte Substantivum zu setzen, in sich hineinnimmt. Statt zu sagen: „des Sturmes Gesang tönt durch die glühende Wüste," ist es kräftiger, mit Lenau zu sagen:

Des Sturmes Gesang durchtönt die glühende Wüste*).

---

*) Sallet im „Prometheus" sagt: die Flamme mußte sie durchrasen, Gottes Odem sollte sie durchleuchten. Aehnlich sagt Jordan in den „Nibelungen": der Deutsche durchdauert die Stürme. Ebenso Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert (Chamisso), das Schattenbild zerflittert (Dingelstedt), mit um: umzischt von der Meerfluth (Freiligrath); umflort von eitlem Glas (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel); der Strahl umspielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingsliedlein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufschwirrt

Man vergleiche in demselben Gedicht: Glauben, Wissen, Handeln:

Flog mir an's Herz, das ihm entgegendrang.
Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wiese
Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.
Erwacht und Gottes süßen Namen singt
Und aus der Brust zu ihm hinüberdringt —
Wo der Sturm, ein trunkener Sänger Gottes, dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutschen Zeitwortes, mit den verschiedensten Bestimmungswörtern zusammenzuwachsen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wort-Varietäten zu ziehen. Ueber die Zusammensetzung des Participiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir schon oben bei den adjectivischen Bestimmungen gesprochen.

Was schließlich die Partikeln betrifft, so kommt ihnen in der dichterischen Rede nur ein sehr bescheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logische Zusammenhang, den sie bezeichnen, und der sich in der Prosa gern so klar wie möglich geltend macht, muß in der Poesie mehr herausgefühlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doktrinäre Verbindungswörter, wie daher, also, mithin, folglich, dennoch, insofern, insoweit, dagegen, weil, überhaupt u. s. f. müssen aus der Poesie gänzlich verbannt werden. Zeitbestimmungen mit als, nachdem auszudrücken, ist ebenfalls schwerfällig und undichterisch. Dergleichen Wendungen finden sich häufig in Hermann Lingg's „Völkerwanderung":

Nachdem er taglang sie zu schaun gemieden
Und endlich als er sie geheilt gewußt u. s. f.

Wenn der Poet ein „je" gebraucht, so muß er es vermeiden, ein gewissenhaftes „desto" darauf folgen zu lassen, lieber „je" wiederholen, nur nicht in dem störenden Uebermaß, wie es die oben an-

---

der Wasservögel Schaar (Gottschall); mit über: Verderben überflammt den Port (Gottschall); mit empor: emporgeschnörkelt (Jordan) u. s. f. Unglückliche Bildungen dieser Art finden sich in Lindner's „Brutus und Collatinus" z. B.: damit ich dran verjammre! das Zerwürgen zweier Herzen.

geführte Stelle aus Schiller's Künstlern zeigt. Die einfachste Partikel: „und" ist wegen der Unscheinbarkeit und Leichtigkeit der Verbindung für den Dichter die günstigste, sodaß man ihre häufige Wiederholung unter dem Namen: Polysyndeton zu den Figuren gerechnet hat. In der That machen alle guten Dichter von dieser Figur einen häufigen Gebrauch:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt. Schiller.

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen,
Und wehret dem Knaben
Und regt oh'n Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. s. f. Schiller.

Durch das Polysyndeton wird eine größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes erreicht, die aber dann in's Schleppende verfällt, wenn die einzelnen verbundenen Satzglieder zu weit gedehnt sind. Durch das Weglassen des „Und" an Stellen, wo es die Prosa setzen müßte, eine Figur, die man Asyndeton genannt hat, gewinnt die Rede größere Kürze und Energie:

Wandle, strebe, dulde, schweige. Zedlitz.

Er rufte mit lechzender Stimme: mich dürstet,
Ruft's, trank, dürstete! bebte! ward bleicher!
Blutete, rufte ..... Klopstock.

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Thiere wimmern
Unter Trümmern,
Alles rennet, rettet, flüchtet,
Taghell ist die Nacht gelichtet. Schiller.

Störend und im höchsten Grade abschwächend wirken die kleineren Verbindungswörter nun, ja, wohl u. a., wo sie ohne innere Nöthigung zur Ausfüllung des Metrums gebraucht werden, am störendsten, wenn sie in die Thesis oder an das Ende der Verszeile gesetzt sind oder gar den Reim bilden helfen. Ueberhaupt schließt die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, welche der dichterische Ausdruck erstrebt, alle Wörter aus, welche nur eine syntaktische Bedeutung haben oder in der Prosa einen kunstvoll verschlungenen Periodenbau aufbauen helfen. Die dichterische Syntax ist kühn, naturwüchsig, kurz, haßt große Perioden und weitschweifige Verbindungen, liebt die Sprünge, die Lücken, läßt zu Ergänzungen Raum und kann daher die vermittelnden Partikeln ebensowenig brauchen, wie die unnöthigerweise ausfüllenden Wörter.

Zweiter Abschnitt.

Bilder und Figuren.

Wie das Kunstwerk überhaupt in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegt: so strebt auch der dichterische Ausdruck diese Mitte darzustellen, indem er sowohl das Geistige versinnlicht, als auch das Sinnliche vergeistigt. Dies geschieht durch das Bild, welches daher kein müßiger Schmuck der Rede, sondern eine innere Nothwendigkeit des dichterischen Schaffens ist. Das Bild ist nur die Abbreviatur dessen, was die Dichtung im Ganzen und Großen ist. Die ganze Sprache ist, auch in ihren abstrakten Wendungen, ein Schatz abgeblaßter Bilder, die ihre ursprüngliche sinnliche Bedeutung so verloren haben, daß man bei ihrem Gebrauch sich nicht mehr derselben erinnert, z. B. begreifen, entfalten. Ein feiner Kenner der Sprachwissenschaften, der Franzose Rivarol, behauptet mit Recht die Berechtigung des bildlichen Ausdruckes auch für die Prosa. Er giebt die Scheidung zwischen der Einbildungskraft und dem Urtheil nicht zu und erweist durch das Beispiel aller Sprachen, daß das Bild der natürlichste Ausdruck des menschlichen Geistes ist, der selbst in den nüchternsten Zeiten dahin zurückkehrt: auch

die Abstraktionen sind Bilder, deren Ursprung man vergessen hat. Man darf die früheren Philosophen nicht nachahmen, wenn sie in ihrer einseitigen mathematischen Bildung dieser Kraft des Ausdrucks nicht mächtig waren: cet heureux pouvoir des mots, qui sillonne si profondement l'attention des hommes, en ébranlant leur imagination. Sobald der Mensch sich mehr nach innen wendet und immer neue Welten des geistigen Lebens entdeckt, überträgt er unwillkürlich die Bezeichnungen der realen Welt auf die Gegenstände jenes idealen Reiches. Derselbe Instinkt, der die Sprache in ihrem Entwickelungsgange bestimmt, bestimmt auch den Dichter in seinem begeisterten Schaffen. Er sucht nicht nach Bildern: sie strömen ihm zu, ebenso wie Vers und Reim ihn tragen, ihn inspiriren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht blos in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis in's Einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einzelne zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht blos alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerpflückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rheotorisches Herbarium gelegt. Ueber dieser Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaliger's Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Bentzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haarspaltende Scholasticismus, der selbst die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in seinem Register führt, über der mikroskopischen Feinheit der Unterschiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt*). Später ist diese Lehre von den

*) Scaliger (Poetices liber III. cap. XXIX. u. flgde.) zählt, nachdem er sich gerühmt, der erste zu sein, der die Figuren in bestimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: significatio, demonstratio, ser-

Tropen und Figuren eher vernachlässigt worden und auf einige Gemeinplätze beschränkt, die bei der Tageskritik in Curs blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die diesem Werke vorgezeichnet sind, nicht den genügenden Raum gewähren*).

Man unterscheidet zunächst Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den ersteren alle jene Wendungen versteht, in denen das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom Gewöhnlichen abweichenden Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch scheint uns diese Erklärung des Unterschiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die nichts ist, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Uebertragung vorkommt. Wir verstehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantasie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeistigt, das Geistige versinnlicht, eine Erscheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen schon σχῆμα genannt) die Belebung des Ausdruckes für die Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger

---

mocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio und so mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; Johannes Bentzius in seinen: de figuris libri duo 1594 ist ebenso unerschöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geschmack und Beschränkung verfährt Marcus Rambler in: Elocutionis rhetoricae libri duo (1598).

*) Eine solche Reform ist neuerdings versucht worden von Guethe: Ueber die wirklichen und scheinbaren Fehler der bildlichen Darstellung überhaupt und der Metapher insbesondere (1844); sie enthält manches Beherzigenswerthe, obgleich sie sich ebenfalls auf zu feine Distinctionen einläßt und in ihren Rechtfertigungsgründen des scheinbar Verfehlten zu weit geht.

und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters; die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichthum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Centrum der Welt ist, sieht er alles, auch das scheinbar Entlegenste in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die todte Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemata der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassificirt, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht blos in jenem Zuge, welcher das tertium comparationis bildet, sondern auch in anderen Zügen, welche in keinem Zusammenhang mit ihm stehen.

Die Vergleichungen, welche Cicero lumina orationis, die Lichter der Rede, nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen. Die vergleichende Thätigkeit des Verstandes, welche die den Gegenständen gemeinsamen Bestimmungen erfaßt und den einen durch den andern erhellt, bedarf indeß gerade jener Schärfe und Präcision, welche dem freien Spiel der dichterischen Phantasie bei ihren Gleichnissen entbehrlich ist. Denn wenn auch

die dichterische Vergleichung ein helleres und lebhafteres Licht auf den Gegenstand fallen läßt, so hat doch das Bild in ihr seinen selbstständigen Reiz, und gerade dadurch unterscheidet sie sich von den anderen bildlichen Wendungen. Das tertium comparationis ist hier nicht blos ein Punkt der Vergleichung, sondern auch ein Punkt der Verknüpfung für zwei Anschauungen, wodurch es dem Dichter möglich gemacht wird, den Kreis seiner Schilderungen zu erweitern und jenes freieren Schwunges der Phantasie zu genießen, der Nahes und Fernes verknüpft. Giebt nicht die epische Vergleichung dem Sänger der Ilias ein anmuthiges Recht, das von den blutigen Bildern der Schlacht ermüdete Auge auf irgend einem stilleren idyllischen Bilde ausruhen zu lassen, das uns eine Scene aus dem Thierleben oder aus dem Lebenskreise des Landmannes in heiterem, landschaftlichem Rahmen entrollt? Und verweilt Homer nicht bei dieser idyllischen Schilderung mit dem ausruhenden Behagen eines Rossetummlers, der sein entschirrtes Gespann, matt vom Kampfe, auf friedlicher Weide grasen läßt? Nicht zur Verschönerung des Ausdruckes, sondern zur Bereicherung der Anschauungen dient die Vergleichung.

Hieraus geht schon hervor, daß dies verweilende Bild vorzugsweise der verweilenden Dichtgattung, dem Epos, angemessen ist, und wieder vorzugsweise dem antiken Epos, weil die Vergleichung als das plastische Bild dem plastischen Style des Alterthums entspricht. Ja man könnte das antike Epos, besonders die Ilias, mit dem Schilde des Achilleus selbst vergleichen, da sich, wie um diesen die heiteren Reliefs des Bildners, um dasselbe ein Kranz plastischer Vergleichungen hinzieht. Auch das neuere Epos folgt in Bezug auf behagliche Ausmalung dem antiken Muster:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal in's Aug', die schnellverschwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüsch und an der Seite des Felsens
Schweben siehet ihr Bild, wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und schwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft sich vorbei und schien dem Pfad in's Getreide zu folgen.

Goethe, Hermann und Dorothea.

Diese Vergleichung giebt uns zugleich ein schlagendes Beispiel von der selbstständigen Ausmalung des Bildes. Hermann sieht Dorothea einen Weg in's Getreide verfolgen — das ist das unmittelbare Bild, das uns der Dichter vorführt. In dem Bilde der Vergleichung dagegen, das sich daran knüpft, haben wir sogar eine ganz verschiedene Scenerie, dunkle Gebüsche, Felswände; es ist, selbst was den eigentlichen Vergleichungspunkt betrifft, in einer erweiternden Weise ausgeführt; kurz, es ist wie ein zweites Bild an das erste geheftet. Das ist das Wesen der echten, epischen Vergleichung. So vergleicht Homer das Blut, das dem Menelaos über den Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich nicht damit, den Vergleichungspunkt der Farbe hinzustellen, er giebt ein vollkommenes, mit vielen einzelnen Zügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen „aus Mäonien oder Karien" Elfenbein mit Purpur färben „zum Gebiß der Pferde;" wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen, verwahrt für einen König als Schmuck, dem Roß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhme. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigenthümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen weiten, vieles zugleich schauenden Weltblick hervorgerufen wird?

Die Bilder aus dem Thierreiche liegen einer naiven Weltanschauung am nächsten. Sie glaubt die Vorzüge ihrer kämpfenden Helden zu erheben, wenn sie dieselben mit den Vorzügen der Koryphäen der Thierwelt vergleicht. In der That repräsentirt jedes Thier eine Eigenschaft in einem so hervorragenden Grade, daß die Fabel es wagen kann, das Thier für diese Eigenschaft zu setzen. Firdusi sagt sehr naiv:

> Kein Mensch ist er, dem Elephanten
> Vergleich' ich diesen niemals Uebermannten.

Aehnliche Vergleiche finden sich in dem Lustspiel: „Mrichchakati" des indischen Dichters Sudraka:

> Ich klage nicht um das verlorne Gut,
> Doch tief betrübt mich, muß ich dir gestehn,

Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichthum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die muthwillig
Des Elephanten breite Stirne fliehn,
Wenn eingetrocknet darauf der Thau erstarrte,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir.

„Sie läuft fort, wie ein Pfauhuhn im Sommer mit vollgefiedertem Schweife, während mein Herr sie verfolgt, wie ein junger Hund, der den Vogel durch das Dickicht jagt.“

„Wie eine Schlange dem König der Vögel, so entschlüpfest du mir; du fliehst, wie der weibliche Kranich, der auffährt bei'm Schalle des Donners; du läufst wie das Schakalweibchen, das von Hunden verfolgt wird.“

Der indische Dramatiker vergleicht den Mond mit einem Elephantenzahn:

Aus seiner hohen Wohnung
Erhebt er sich und eilt dem Untergang
Entgegen, durch das dichte Dunkel hin;
In schlanker Form, so wie der feine Zahn
Des Elephanten über dunkler Welle,
In die der Herr der Wälder sich versenkt,
Wenn er sich badet. Mrichchakati.

Homer vergleicht den Achilleus mit einem Löwen u. s. f. Auch neuere Dichter, welche wieder den echt epischen Styl pflegen, lieben derartige Vergleichungen aus dem Thierreich, namentlich Wilhelm Jordan in der „Nibelunge,“ ein Dichter, der durch eine reiche Naturanschauung unterstützt wird, wo es die epische Detailmalerei aus den Naturreichen gilt, z. B.:

Wie wenn der Hummer den braunen Harnisch,
Den ausgewachs'nen, im Sommer wechselt
Und nun sanftlich gelöst vom noch weichen Leibe
Die Scheide sich schält in muschligen Schilden:
So sanken auf die Seite vom unversehrten
Leibe des Schläfers, schlaglos durchschnitten
Die eisernen Schalen der schönen Schultern.

Im Uebrigen aber entnimmt er seine Vergleichungen dem ganzen Kulturleben seiner Zeit, ein nachahmenswerthes Muster für die Epiker aller Zeiten, welche in den Vergleichungen noch ein Mittel finden können, das Kulturgemälde, das zu entrollen ihre Aufgabe ist, zu vervollständigen. Da es indeß der Charakter der epischen Vergleichung mit sich bringt, daß sie sowohl die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Object der Handlung ablenkt, als auch einen größeren Raum für ihre selbstständige Entfaltung in Anspruch nimmt: so ist gerade hier dem Dichter die größte Sparsamkeit in Bezug auf ihre Anwendung anzurathen, indem eine Häufung so ausgeführter Vergleichungen das Epos schleppend machen und das Interesse des Lesers verwirren würde. In dieser künstlerischen Oekonomie ist Goethe in „Hermann und Dorothea“ mit preiswürdigem Beispiele vorangegangen.

Im Gegensatz hierzu finden sich Vergleichungen mehr lyrischer Art gehäuft bei den orientalischen und spanischen Dichtern bis zu verwirrender und blendender Pracht. Die reiche Phantasie erfreut sich an ihrem eigenen kaleidoskopischen Spiel und triumphirt, indem sie einen Stein nach dem andern an ihren blitzenden Schmuck reiht und dabei alle erdenklichen Kombinationen durchläuft. Hierzu kommt, daß die orientalische Weltanschauung, in gährender Natursymbolik befangen, das Subject durch eine Fülle von Prädicaten der Erkenntniß näher zu bringen sucht und eine Menge von Vergleichungen wie Kerzen vor dem einen Bilde ansteckt, die indeß mehr blenden als erleuchten. Man vergleiche nur den Firdusi, das „Hohe Lied“ und selbst die Dramen Calderon's. Wenngleich die hebräische Poesie im Ganzen in ihren Vergleichungen kürzer und schlagender ist, als das griechische und römische Epos: so finden sich doch auch in ihr Stellen, in denen das vergleichende Bild Nebenbestimmungen ausführt, die durchaus selbstständig sind und nicht dazu dienen, die Aehnlichkeit mit dem verglichenen Bilde zu vervollständigen. So wenn es im „Hohen Liede“ heißt: „Dein Haus ist wie der Thurm David's mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen.“

Wenn die epische Vergleichung die Anschaulichkeit erhöht; so sucht die lyrische mehr auf die Stimmung zu wirken. Sie erreicht dies, indem das tertium comparationis bei ihr mehr innerlicher, als äußerlicher Art ist, mehr der Empfindung, als der Anschauung einleuchtend. Am vortrefflichsten sind Vergleichungen, in denen sich Beides vereinigt:

Der Buchenwald ist herbstlich schon geröthet,
So wie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das Bächlein zieht und rieselt kaum zu hören
Das Thal hinab, und seine Wellen gleiten,
Wie durch das Sterbgemach die Freunde schreiten,
Den letzten Traum des Lebens nicht zu stören. Lenau.

In diesen schönen Vergleichungen ist nicht nur das tertium comparationis durch seine sinnliche Wahrheit einleuchtend, sondern die Bilder hauchen selbst jene melancholische Stimmung aus, welche die Einheit des ganzen Gedichtes ist. Das Dichtergemüth, das in eine bestimmte Situation versenkt ist, wird von selbst zu Vergleichungen greifen, welche aus ihr hervorgehn und z. B. das Naturbild mit der Stimmung der Seele verknüpfen. So singt Meißner „am Meere:"

Kaum daß ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüth,
Wie durch die stumme See
Ein weißes Segel zieht.

In den Vergleichungen Ossian's herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemüthsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Thierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder giebt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elephanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüth, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener

Zeiten. Sie sind wie der Thau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht" — so liegt hier das tertium comparationis in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjectiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes. Verständig, ohne lyrischen Anhauch, sind in Walter Scott's Naturschilderungen die seltenen Vergleiche und Bilder. So sagt er in „the antiquary" bei Schilderung eines Sonnenuntergangs, daß sich die aufgethürmten Wolken von allen Seiten um sie drängten, wie die Unfälle und Mißgeschicke um ein sinkendes Reich und einen fallenden Fürsten.

Im Drama sind ausgeführte Vergleichungen ein offenbarer Fehler, weil sie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegel's, daß ein Gemüth, das sich ihnen hingiebt, sich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der bestimmten Leidenschaft und Situation steht, scheint uns gesucht. Shakespeare ist zwar reich an Vergleichungen; aber diese Vergleichungen sind eigentlich nur aufgeblätterte Metaphern! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, selbst nicht in den Zuständen der Reflexion, läßt sich der große Dramatiker auf jene epische Vergleichungsweise ein, welche im Ausmalen der Nebenbestimmungen schwelgt. Jeder Zug ist zugleich eine schlagende Beziehung, und dadurch ist das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöst.

2. Die Metapher.

Die Metapher ist eine concentrirte Vergleichung, bei welcher statt des Gegenstandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige gesetzt wird, mit dem die Vergleichung Statt findet — eine kühne Metamorphose der Phantasie*). Auf der Metapher beruht vorzugsweise Anmuth, Kraft und Glanz der Rede**); wie sie selbst

*) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus suprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

**) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti

im gewöhnlichen Leben, in der Redeweise des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenschaft in Anwendung kommt, so strömt sie einer reichen Phantasie auch in reichem Maße zu, ohne Zwang und Gewaltsamkeit. Sie ist das dichterische Bild κατ' ἐξοχήν, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bilder muß zu den Metaphern gerechnet werden. Wir haben oben gesehen, wie die Sprache selbst reich ist an incarnirten Metaphern, die ihre sinnliche Blüthe bereits gegen ihre geistige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjectiva und Verba von metaphorischer Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprachentwickelung selbst beweist zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichterischen Ausdruckes, sondern eine innere Nothwendigkeit desselben ist. Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören wahrlich nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und gestickten Schmuckes, sondern als der nothwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Ausdruckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich blos durch diesen äußerlichen Zierrath von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Errathen des Rebus und des Räthsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminirten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Räthsel errathen müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der

---

quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, tum ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat Quint. VIII. 6. 4.

Stirne trüge! Eine innere Nöthigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im Großen, ist die Metapher im Kleinen. Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Nothwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichtproceß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metaphernjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm Alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnensängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metapherflora in üppigster Blüthe steht. Aber abgesehen davon, daß sich auch bei jenen großen Poeten Metaphern finden, die im streng plastischen und epischen Styl durch die Vergleichung und Personifikation ersetzt werden können, wird jede Dichtung, in welcher die Empfindung und besonders der Gedanke vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in seiner metapherreichsten Dichtung, dem „Faust," bewiesen! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der sich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetischen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens sich ohne metaphorischen Schmuck mit großer Innigkeit aussprechen kann, so ist dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beschränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn sie nur erwähnt werden, mit feierlicher Rührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland besingen*); aber

*) Man vergleiche z. B.

Te, dulcis coniux, te solo in litore secum
Te veniente die, te decedente canebat. Virg. Georg V. 465.

schon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, beziehungsreichere Wendungen. Natürlich sprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maß und Tact, ohne Ueberladung; denn ein sinnloses Aufeinanderhäufen derselben kann den künstlerischen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falschen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft: so werden wir hierüber im nächsten Kapitel sprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß sich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zusammenfassen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern sind schöpferisch, und sie bereichern den Sprachschatz. In äußerlicher Hinsicht belebt die Metapher den Ausdruck; sie dient zur Verstärkung besonders an Stellen des Affectes und der Leidenschaft, welche selbst eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft sich das Gemüth in eine Vorstellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder sein Hinundherschwanken zwischen verschiedenen Vorstellungen prägt sich in diesem Wechsel der Bilder aus. Dann giebt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem Neuheit, indem die geniale Phantasie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes giebt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das blos für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugniß der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerei des Witzes erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Anmuthigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Consequenz jener uns angeborenen

---

Sternitur infelix alieno vulnere, coelumque
Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos. Aen. X. 781.

Freude an aufgefundenen Aehnlichkeiten und Vergleichungen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen," die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes giebt.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die mit einander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird, z. B. „die Schärfe meines Schwertes frißt das Hirn des Löwen und trinkt dunkles Blut des Mächtigen." „Parturiunt montes." Horaz. „Die Woge bäumt sich am Gestade." Ossian. Doch ist dies nicht immer der Fall. So singt Heine:

Die blauen Veilchen der Aeugelein,
Die rothen Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom vollblühenden Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich gatten.
Sommernachtstraum.

Ich trage das Schwert auf der Schulter, schlafend in seiner blaßrothen Scheide. Mrichchakati, Akt I.

Longfellow nennt die Blumen:

Kinder im Wald verirrt und bedeckt mit Blättern im Schlummer.

Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lufthauch. Ossian.

Der Sonnenbogen wölbt
Sich auf dem Gießbach noch mit Himmelsfarben,
Und dieser Silbermasse wallende Säule,
Die jäh und senkrecht von der Klippe stürzt,
Wirft ihre Linien schäumenden Lichts dahin. Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Lieblich, ein schlafendes Sonnenlicht. Lingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.
Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Wellen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. bei Calderon:

Keimend aus der Erde Grüften
Ohne Stimmen, doch in Düften
Athmend, dann in grünen Wiegen
Buntgefärbt die Blumen liegen,
Welche Sterne sind den Lüften.

Schon der indische Dramatiker Sudraka sagt:

Des Aethers Lotosaugen schließen sich! Mrichchakati.

Aehnliche Spielereien mehr metaphysischer Art finden sich bei Paracelsus: „Jeder Stern am Himmel ist ein geistiges Gewächs, dem ein Kraut bei uns auf der Erde entspricht, und zieht durch seine Kraft das ihm entsprechende Kraut auf der Erde an und jedes Kraut ist daher ein irdischer Stern und wächst über sich dem Himmel zu."

Die Zinnen die mit Wolken üppig buhlen.
Shakesp., Troil. und Kressida.

C'est la cendre des morts qui créa la patrie.
Lamartine.

Die ganze Welt als „Blumenkelch" stellen oft die Orientalen dar:

Gott schuf das Rosenbeet des Weltenalls mit Prangen
Und hat's im Blumenkelch des Raumes aufgehangen.
Hervor aus diesem Blumenbeete glühten
An jedem Zweige and're Blum' und Blüthen. Dschami.

Victor Hugo nennt die Morgenröthe ein „himmlisches Auge," welches am Horizont sein Augenlid mit den Goldringen öffnet.

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affecte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese

Metapher ist die einfachste und concentrirteste Personifikation. Ueberreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sänger der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesaias läßt die Wüste, die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe herbeirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluthen. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschraken; die Berge sahen dich und zitterten.“ Hierher gehören Wendungen, wie der fundus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

Das sterbende Feuer erlosch! Ossian, Karrikthura.

Ich sah'
Auf den blaugeschlängelten Atha herab
Von seinem wandernden Nebel. Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen! Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.
Goethe, Faust.

Scheu floh der Pfad die ungeweihten Tritte,
Entschlüpfend in des Dickichts wirre Nacht. Lenau.

Wo das Erdbeben schlummert
Auf feurigem Pfühl. Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
Die Tannen schauern in der Felsenkluft. Meißner.

Die Lohe klettert rascher als der beste
Matrose schon das Takelwerk hinauf.
Kruse, Wullenweber.

Das ist des Zephyrs Athemholen,
Er küßt die wilden Rosen wach. Rittershaus.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affect die Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.

Ossian, Temora.

Nun ward der Winter unſ'res Mißvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne York.

Shakespeare, Richard III.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
Zu oft noch, eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.

Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Ideale hat sich zum grauen kalten
Landregen entfärbt. Jean Paul, Titan.

Ew'ge Jugend grünte mir um's Haupt.

Grillparzer, Sappho.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Haufen schleppt, jagt in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen. Schiller, Fiesco.

Nicht länger wird um jedes Saatenfeld
Ein Wald von Speeren immer starren müssen,
Freiheit und Frieden werden dann der Welt
Vom rothgeweinten Aug' die Thräne küssen.

Rittershaus.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht, eröffnet sie freiere Perspektiven. Da es ihr indeß an Anschaulichkeit gebricht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten fühlt und oft so lieblos richtet. Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß. Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf andere geistige Kreise übertragen. Häufiger Gebrauch dieser Bilder giebt der poetischen Diction etwas Verschwommenes, da jeder Halt für die Anschauung fehlt. Dieser Gebrauch ist eine Eigenthümlichkeit des Klopstock'schen Styls, welche von Mendelssohn gerühmt wird, in der That aber wesentlich dazu beiträgt, der Darstellung des Messiasdichter's eine ungesunde Ueberschwänglichkeit zu geben, z. B. in der Ode „die höhern Stufen“:

Dieser Unsterblichen Leib glich heiteren Düften, aus denen
Sanfter Schimmer sich goß, ähnlich dem Blick
Deß, der Wahres erforscht oder, Erfindung, sich
Deiner seligen Stunde freut.

Auf den ersten Anblick scheint hier Sinnliches mit Sinnlichem, der „Schimmer“ mit dem „Blick“ verglichen; doch ist dies nur Täuschung. Es sind Gestalten aus dem Geisterreich, denen hier Thaten aus dem Reich des Geistes zur Seite gestellt werden. Das tertium comparationis ist geistiger Art und verliert sich ganz in's Form- und Anschauungslose.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüth am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personificirt das todte Meuble, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation legen wir also abstracten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen sind. Da es

den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit giebt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die metaphorische, die allegorische und die mythologische.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein. Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie" genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der brüllende Sturm, der schweigende Strahl der Sonne (Ossian), die Erde dürstet nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personificirt Moerike die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht an's Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!
Er fühlt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch; lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,

Und mühst dich, es zu sagen;
Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm', und trinke Trost!

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personificirten Erscheinung nicht blos menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg, „der schwarze Tod“:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest,
Mein Blick ist Fieber, feuerfest
Und schwarz ist mein Gewande.
Ich komme von Aegyptenland
In rothen Nebelschleiern,
Am Nilusstrand im gelben Sand
Entsog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personification verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkungen behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff, z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde, wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Aeußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat.

Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Anders verhält es sich mit folgender Stelle Shakespeare's, wo die beigegebene Aeußerlichkeit kein Attribut ist, sondern nur ein integrirender Bestandtheil der weitausgeführten Metaphern:

> Die Zeit trägt einen Ranzen auf dem Rücken,
> Worin sie Brocken wirft für das Vergessen,
> Dies große Scheusal von Undankbarkeit.
> Die Krumen sind vergang'ne Großthat, aufgezehrt
> So schleunig als vollbracht, so bald vergessen
> Als ausgeführt.

Shakespeare ist überhaupt unerschöpflich in Personifikationen der Zeit. In derselben Rede des Ulysses vergleicht er sie einem Wirth nach heutiger Mode, der lau dem Gast die Hand drückt, wenn er scheidet, doch ausgestreckten Arms, als wollt' er fliegen, den umschlingt, welcher eintritt.

Jene Hilfsmittel der bildenden Kunst hat aber die Poesie nicht nöthig, da sie auf andern Wegen Gestalt und Bedeutung gleich setzen kann. Die Allegorie, die zu solchen äußerlichen Attributen greift, wird daher in der Poesie immer nüchtern und ärmlich erscheinen, während sie bei den bildenden und zeichnenden Künsten der Deutlichkeit wegen unerläßlich ist. Die Allegorie des Horaz in seiner Ode an die „Fortuna zu Antium" ist von dieser leblosen Art.

> Dir bahnt den Weg die harte Nothwendigkeit,
> Geschärfte Keil' und Nägel in eh'rner Hand,
> Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
> Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Der Maler darf die Hoffnung mit einem Schiffsanker darstellen oder mit einer Lilie in der Hand, der Dichter niemals! Die Allegorie muß klar sein, in einem durchsichtigen Palaste wohnen, wie ein sinnreicher Poet sagt, und vor Allem der Gestalt keine todte und ruhende, sondern eine lebensvolle und bewegte Bedeutung beilegen. Die Furcht, die Hoffnung, die Sorge male der Dichter durch ihre Wirkungen, und ihr persönliches Bild deute

er durch einen bezeichnenden Zug an. So sagt Victor Hugo sehr schön von seiner Seele:

Elle court aux forêts, où dans l'hombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
Trouve la rêverie au premier arbre assise
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Die Träumerei wird hier durch einen einzigen, echt dichterischen Zug in anschaulicher Weise personificirt. So führt Goethe im zweiten Theil des „Faust" den Mangel, die Schuld, die Sorge, die Noth als „vier graue Weiber" ein. Mangel, Schuld und Noth finden die Thüre verschlossen, weil ein Reicher drinnen wohnt. Die Sorge aber spricht:

Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
Die Sorge, sie schleicht sich durch's Schlüsselloch ein!

Das ist geistreich und anschaulich zugleich, ebenso glücklich wie jene „atrox cura" des Horaz, die sich hinter den Reiter auf das Pferd setzt. Auch in der Rede, welche die Sorge an „Faust" richtet, herrscht dichterische Lebendigkeit vor, da sie sich durch ihre Wirkungen malt:

Wen ich einmal nur besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ew'ges Düst're steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter.
Bei vollkomm'nen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle.
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Ebenso glücklich ist in jenem Maskenscherz am Hofe des Kaisers „die Furcht" dargestellt:

Dunst'ge Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durch's verworrne Fest,
Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich ach! die Kette fest!
Fort, ihr lächerlichen Lacher!
Euer Grinsen giebt Verdacht!
Alle meine Widersacher
Drängen mich in dieser Nacht u. s. f.

Vortrefflich malt auch der Dichter Fontanes allegorisch „die Faulheit,“ die Fr. Schlegel in der Lucinde als eine göttliche feiert:

Ici, la rêveuse Paresse
S' assied les yeux demi-fermés,
Et sous sa main qui me caresse
Une langueur enchanteresse
Tient mes sens vaincus et charmés.

Dennoch wird durch die Ueberladung mit selbst glücklichen Allegorieen, wie sie in Goethe's späteren Werken herrscht, die Phantasie ermüdet! Sie vergißt nicht, daß sie die Gestalt niemals selbstständig festhalten darf, sondern immer nach dem Schatten des darüber schwebenden Begriffes greifen muß. Denn halt' ich die Gestalt fest, mach' ich aus der Furcht einen Furchtsamen, so erscheint die Darstellung augenblicklich als Karrikatur! Verfehlt aber ist's, mit Goethe im zweiten Theile des Faust, die Gestalt bald als wirklichen, individuellen Menschen, bald mit einer allegorischen Bezeichnung figuriren zu lassen; sodaß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst bedeuten soll! Das gehört in die Hexenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Hexeneinmaleins vorzudeklamiren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorieen freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner vita nuova in die „Theologie“ verhimmelte! Nicht viel glücklicher war Milton in seinen Allegorieen z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordan's „Demiurgos“ herrscht zum Theil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Ver-

wirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim" macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die **mythologische Personifikation**, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher **Bild** und **Bedeutung** sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentirt wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiösschöpferisch; **Homer** und **Hesiod** schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat **Schiller** in den „Göttern Griechenlands" zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorber wand sich einst um Hülfe,
Tantal's Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomela's Schmerz aus diesem Hain.

Jener Bach empfing Demeter's Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere —
Ach! umsonst den schönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, besonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So ist der Erdgeist im „**Faust**," so sind die Geister in **Byron's** „**Manfred**" keine Allegorieen, sondern personificirte Natur- und Gedankenmächte. So hat **Hermann Lingg** in seinen „**neuen Gedichten**" Niobe als die „Völkermutter" personificirt und die Gestalt der griechischen Sage zu einer allgemeinen menschlichen Bedeutung vertieft. **Shelley** personificirt den Geist der Natur:

Geist der Natur! Du Leben
Endloser Myriaden rings im All;
Du Seele jener mächt'gen Sphären,
Die wandellos den Himmelspfad durchziehn;
Geist jenes kleinsten Wesens,
Das in dem Sonnenstäubchen
Des Frühlings lebt und wohnt: —
Der Mensch gleich Allem, was da hülflos webt,
Erfüllt bewußtlos deinen Willen.

Eine niedliche, wie aus Elfenbein geschnitzte Personifikation ist die „Königin Mab" des Mercutio.

Auch die hebräische Poesie giebt ihrem persönlichen Gott eine Fülle persönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen" nennt, muß die Aesthetik in unser Bild einreihen. Die Psalmen und Propheten sind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerscheinungen als Thaten des persönlichen Gottes dargestellt werden:

Da bebte die Erde,
Die erschütterte Erde,
Es wankten die Füße der Berge,
Sie erzitterten seinem Zorn.

Es schnaubete Dampf empor,
Verzehrende Gluth
Entströmte seinem Mund in der Wetter Schlag.

Er neigete die Himmel
Und fuhr herab,
Und Dunkel war
Unter seinen Füßen.

Er schwebete auf Cherubim!
Er flog einher
Auf Fittigen des Sturmes u. s. f.
(17ter Psalm nach Stolberg,)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel ist das Bild, das die Erscheinung über das Maaß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verstärken. Die Neigung zum Hyper-

bolischen ist der menschlichen Natur angeboren; es liegt ebenso vielen gewöhnlichen Höflichkeitsformen zu Grunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenschaft, jedem von seinem Gegenstand durchdrungenen Gemüth stets zu Gebote steht. Die Hyperbel setzt allerdings eine Versündigung gegen die sinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künstlerischen Schönheit ist; aber mit der erregten Seele wachsen auch die Dimensionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsspiegel der Begeisterung und der Leidenschaft zeigt jedem, der hineinsieht, dasselbe Bild. Diese subjective Wahrheit hat in der Poesie dasselbe Recht, wie die objective. Je heftiger die Leidenschaft, desto grandioser werden ihre Hyperbeln.

Wir unterscheiden zunächst die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantasie selbst an das Uebermaß der Erscheinung und stellt dies ohne jeden Zusatz als selbstverständlich hin. Diese Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientalischen Religionen, besonders der indischen, welche durch diese Uebertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzustellen glaubten. Hierher gehören jene hyperbolischen Zahlen der indischen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kommen: Ansumao unterwirft sich 32000 Jahre lang den strengsten Büßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weise rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Wogen
Des Meers von Tschin wirft einen Pfeil sein Bogen.
Das Krokodil im tiefsten Wasserschlunde,
Der Panther stirbt vom Hauch aus seinem Munde.

Firdusi.

Ihn ergötzte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels. Ossian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Karos Heer,
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher. Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indeß in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern *bedingungsweise* hinstellt. Auch die Reflexionshyperbel findet sich häufig in der orientalischen Poesie. So heißt es im indischen Drama: „*Mrichchakati*" von einem losgelassenen Elephanten: „Er zeigte sich nach Ujayin hineinlaufend, alles mit seinen Füßen und Zähnen und dem Rüssel vernichtend, *als wenn die Stadt ein großes Becken voll Lotosblumen gewesen wäre.*" Und an einer andern Stelle des uralten Drama's heißt es:

Ich glaube wirklich,
Es löst das ganze Firmament sich auf;
Von Indras heißem Donnerkeil zerschmolzen,
Fällt es in unerschöpften Strömen nieder.

Mrichchakati V.

Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei *Shakespeare*. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantasirt die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt und bittet Julien's Augen
In ihren Kreisen unterdeß zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz — würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn.

Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.

Diese Hyperbeln, zu denen Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Zusätze geben können, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholasticismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Uebermaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

So sagt auch Grillparzer in der „Sappho:"

Das ganze Leben als ein Edelstein
Am Halse hängt der neugebornen Liebe.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen Hyperbeln aus, in denen ein „wenn" und „eh" das übertriebene Bild erläutert. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt.

Mortimer in der „Maria Stuart" sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserfluth
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte Nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massinger's „Herzog von Mailand" sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Aug' erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und rings ein neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstenthrone, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitleid'ge Schaaren,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäb' ein Indien dafür —
Don Carlos.

O ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in das Treffen zu führen! Räuber.

Aus allen diesen Beispielen ersehen wir sowohl, daß die Reflexions-Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenschaft, der Liebe, des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß sie stets ein stilles Bewußtsein der Uebertreibung beibehält, indem sie dieselbe in die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunsches kleidet.

Naive Hyperbeln sind bei den neuen Dichtern seltener; doch kommen sie u. a. häufig bei den neuen Kraftdramatikern vor, deren Originalität nicht vor Geschmacklosigkeiten und Ungeheuerlichkeiten zurückbebt. Hier ist der ganze dramatische Styl mit ihnen getränkt. So legt Grabbe oft in ein einziges Wort eine grandiose Hyperbel:

Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt.
Herzog von Gothland.

Hebbel schildert in der „Judith" die Schönheit der Heldin:

Holofernes. Was für eine Art Weib!
Der Hauptmann. Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlorner.

Hebbel's Helden und Heldinnen gewinnen einen übermenschlichen, überkräftigen Zug durch die ihren Reden bis zur Unlösbarkeit eingeschmolzene Hyperbolik. Es wird bei ihm nicht blos

die Diktion, sondern auch der dramatische Charakter durch die Hyperbel bestimmt. So phantasirt Holofernes: „Den Holofernes tödten, auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken u. s. f.“ Die großen Charaktere Hebbel's erhalten dadurch etwas renommistisch Aufschneidendes. Graf Bertram in der „Julia“ wiederum vertritt den Weltschmerz, der in Hyperbeln der Verwesung schwelgt und eine Analyse, zu welcher der Raum dieses Werkes nicht ausreicht, würde leicht ergeben, wie die visionairen Reden der Brunhild auf ihrem Zaubereiland, und Etzel's Phantasieen von einem kometarischen Weltritt nichts anderes sind als hyperbolische Allegorieen.

Dasselbe gilt auch von den Worten Brunhild's in der Geibel-schen Dichtung:

Brich herein denn, Götterdämm'rung, und durch Rauch und Trümmerfall
Stürmt empor, ihr Abgrundsriesen! Stieb in Aschen, Sonnenball!
Nacht, uralte, ström' in Wogen schwarz und uferlos herauf!

Der pathetische Styl ist an Hyperbeln reicher, als der plastische, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher, als das Epos! Am häufigsten finden wir sie bei allen orientalischen Poeten, bei den begeisterten Sängern der Bibel, bei Calderon, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, und, wie schon erwähnt, bei unsern Kraftdramatikern von Lenz und Klinger bis Hebbel und J. L. Klein. Goethe ist arm daran, da der plastische Styl der Schönheit diese gewaltsame Expansion des Bildes nicht verträgt. Darum sind auch die antiken Schriftsteller und Dichter mit Hyperbeln sparsam, und der römische Dichter, bei welchem sie sich am häufigsten finden, Lucan, gehört nicht zu den glänzendsten Vertretern seiner Literatur. Ebenso wie dem Erhabenen wird die Hyperbel auch dem Komischen unentbehrlich sein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit schlägt in's Komische um, wenn das vergrößerte sinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperbolische überwiegt und unglückliche Hyperbeln sich mit glücklichen vermischen, wird daher schwülstig erscheinen müssen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komische mit einem Beispiele und mit einer Lehre bereichern.

Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beispiele komischer Hyperbeln:

„Er machte schon Komplimente mit der Brust
seiner Mutter, eh' er sog." Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günstigen Recension einem knirschenden Wehrwolfe vorhalten: — sofort steht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir. Titan.

Donne sagt in seinen „Satiren" von einem eingebildeten großen Linguisten:

O hätte einen Dragoman wie euch
Das Schicksal einst nach Babel hingesendet:
Kein Zweifel ist's, es stand der Thurm vollendet.

Der jämmerliche Kerl, dessen Kopf bei Sonnenuntergang niedriger hängt als seine Hacken. Mrichchakati II.

Dein Kopf steht so wackelig auf dünnen Schultern, daß ein verliebtes Milchmädchen ihn heruntherseufzen kann.

Shakespeare, Maß für Maß.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbstständigen Tropen gestempelt, um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Aehnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen beide zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur dramatischen Figur erblaßt. Sie kann daher niemals die Eigenthümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter,

Redner und Historiker und ist zum Theile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lese Schiller," statt „Schiller's Werke," oder: „Napoleon gewann die Schlacht," statt „sein Heer oder seine Soldaten," oder „den Beistand des Himmels anrufen" statt „den Beistand Gottes" hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten Metonymie den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, Synekdoche dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Theil oder einen Theil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstractum für das Concretum oder das Concretum für das Abstractum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der Beziehungen gewährt, beruht nicht blos auf der größeren Anschaulichkeit; denn sonst würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abstractum für das Concretum setzen; sondern sie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantasie hervor, welche, indem sie zwei Bestimmungen für einander setzt, beide zugleich schaut und dadurch sowohl den Gedanken, als auch das Bild bereichert. Wenn ich die Wirkung für die Ursache setze und z. B. sage: Schatten um ein Landhaus pflanzen, für Bäume, so sieht meine Phantasie in den Schatten zugleich die Bäume mit, die sie verbreiten. Sag' ich „tausend Säbel" für „tausend Soldaten," so seh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren sinnlichen Halt. Wenn ich mit Lamartine in „la chûte d'un ange" von der reizenden Daïdha sage: le doux philtre animé qui dort là sous mes pieds, so ist dies ebenfalls mehr eine Metonymie als eine Metapher. Der Anblick eines schönen Mädchens übt dieselbe Wirkung aus, wie ein Liebestrank; bei gleichen Wirkungen ist eine Ursache für die andere gesetzt; es ist eine Nähe der Beziehungen. Die erhöhte Wärme der Ideen-Association, welche

durch die Vertauschung der Beziehungen hervorgeht, giebt diesem Tropus sein dichterisches Recht.

Da indeß die Beziehungen unter den Dingen so zahlreich sind, daß sie sich nicht klassificiren lassen, so ist auch die Klassifikation dieser bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klassen bilden:

1. Die eigentliche Metonymie, welche sinnliche Beziehungen vertauscht, indem sie für einen Gegenstand den anderen setzt, der durch ihn, neben ihm, in ihm, vor ihm u. s. f. existirt. Pindar spricht in der neunten nemäischen Ode von der kühnen Rede bei'm Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird, Schiller sagt:

Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus —

Ehe das dritte Morgenroth scheint,
Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint.

Zeus ist hier für Himmel, Morgenroth für Tag gebraucht.

2. Die Synekdoche als Vertauschung logischer und grammatischer Beziehungen, wobei die oben angeführten Bestimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjectivum in ein Substantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken. Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im alterthümlichen Saale,
Saß König Rudolph's heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle. Schiller.

In Lamartine's „la chûte d'un ange" sagt der Häuptling des wilden Stammes, nachdem er die Kinder Cedars und Daïdhas gefunden, ohne zu wissen, wer die Eltern sind, zu den Müttern, die sie stillen wollen:

Laissez vos maîtres seuls décider de leur sort,
Et s'ils doivent mourir, n'allaitez pas la mort.

La mort steht hier für die Sterbenden, die Todgeweihten, das Abstractum für das Concretum.

Das Setzen des Abstractums für das Concretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürrer Mord
Schreitet gespenstisch!
Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Uebergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Licenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch meine Sonnen lohten,
Sie weckten späte Rosen nur. Meißner.

Les vélours diaprés.
Lamartine, la chûte d'un ange.

Täuschende Schimmer
Winken dir immer. Matthisson.

Weihrauch wagt nur leise Hauche.
Sallet.

Die eh'rnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen.
Platen.

Im Osten starb der große Chan
Auf Indien's Zimmetinseln,
Starb Negerfürst und Muselmann.
Lingg.

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke krystallisirt. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die Bilder gehören der Phantasie an; die Figuren dem Gemüth oder Verstand. Die alten Rhetoriker sind unerschöpflich in der Aufstellung und Definition von Figuren, indem sie jede

14*

Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem stolzklingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunst von besonderer Wichtigkeit sind:

1. Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödieen z. B. Klinger's das ganze Pathos der Leidenschaft naturwüchsig ersetzen sollte! Höchst frostig ertönt in den modern-antiken Schauspielen das: ihr Götter! bei'm Zeus! u. s. f., weil uns diese Ausrufungen an eine ganz andere Weltanschauung gemahnen. Shakespeare ist in seinen pathetischen Scenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Aufschrei der inneren Leidenschaft, des inneren Kampfes sind:

Lear.
Pest, Rache, Tod, Vernichtung!
Was feurig? was Gemüth? Ha Gloster, Gloster!

und später:

Weh' mir, mein Herz, mein schwellend Herz, hinunter!

2. Die Frage, als Ausbruch des Affectes:

Ich frage, giebt es einen Gott? Was — dürfen
In seiner Schöpfung Könige so hausen? Schiller.

3. Die Anrede, Apostrophe, in welcher der Keim und erste Ansatz zur dichterischen Personifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!
Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerluft!
O Lerchensang auf grünen Feldern,
Wie sehnt nach euch sich meine Brust! Prutz.

O Meer im Abendstrahl,
An deiner stillen Fluth
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut. Meißner.

4. Die Wiederholung, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die Anaphora, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die Epistrophe, die Wiederholung der Worte

am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden*).

Die Anaphora darf nicht zu häufig sein, sonst wirkt sie komisch, z. B.

Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt!
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir. Grillparzer.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schiller'schen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf. Don Carlos.

Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand!
Soweit das Scepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schifffahrt uns're Flaggen sendet
Ist keine Stelle, keine, keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. Don Carlos.

Ueberhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Styl gerade in solcher Emphase des Gemüthes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epistrophen wimmelt.

5. Die Steigerung (Klimax), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Effect durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die correcte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das

---

*) Anaphora, Epistrophe, Symploke, Epanalepsis, Epanodos u. s. f.

schwächere Bild hinter das stärkere gesetzt werde, sondern daß die Seele auf einer logisch angestuften Leiter in die Höhe steige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen
Heiß' von den Zinnen jenes Thurms mich springen,
Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest;
Birg bei der Nacht mich in ein Todtenhaus
Voll rasselnder Gebeine, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,
Heiß' in ein frischgemachtes Grab mich gehn,
Und in das Leichentuch des Todten hüllen.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wüthend treibt!
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!
Laßt diese Halle selbst, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechselmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerstöret euch
Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
Leib gegen Leib, wie das theban'sche Paar,
Rückt auf einander an, und muthvoll ringend
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauschend siege Jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Brust,
Daß selbst der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme selbst, des Feuers rothe Säule,
Die sich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigespalten von einander theile,
Ein schaudernd Bild, wie ihr gestorben und gelebt.
Schiller, Braut von Messina.

6. Der Gegensatz (Antithese), eine Redefigur, welche Bestimmungen, die sich logisch gegenüberstehn, auch in den entsprechenden Satzgliedern gegenüberstellt. So erfreut bei dieser Figur zunächst das Redeschema durch seinen Parallelismus, dann aber auch der vollständige Ausdruck des Gedankens. Solche entgegengesetzte Bestimmungen nämlich ergänzen sich mit Nothwendigkeit, da sie unter die höhere Einheit eines und desselben Begriffes fallen; man

kann den Begriff „gut" nicht denken, ohne daß auch „bös" gleichzeitig, wenn auch nur in dämmernden Umrissen, über die Schwelle des Bewußtseins tritt. Gerade das klare Aussprechen des entgegengesetzten, aber nothwendig ergänzenden Begriffes, wie es in der „Antithese" geschieht, giebt dem Ausdruck Fülle und Schärfe, dem Verstande und der Phantasie Befriedigung. Die Antithese ist nicht blos logisch, indem sie Begriffsbestimmungen gegenüberstellt; sie gehört ebenso gut der Sprache der Leidenschaft an, indem sie contrastirende Bilder entgegensetzt. Metaphorische Antithesen finden sich oft bei Shakespeare:

Einstimmig preist man neugebornen Tand,
Ward er auch aus vergang'nem nur geformt,
Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt.

Troilus und Kressida.

Die Antithese ist eine schlagende Form für die Sentenz. Darum sind sentenzenreiche Schriftsteller und Dichter, wie Seneca und Schiller, sehr reich an ihnen; aber auch scharfe, analytische Denker, wie Lessing, Boerne, Feuerbach sind glücklich in ihren Antithesen.

Die einfache Antithese stellt nur zwei Bestimmungen gegenüber; die zusammengesetzte mehrere. Zwei einfache Antithesen enthält der Vers Schiller's:

In das wilde Fest der Freuden
Mischten sie den Wehgesang,
Klagend um das eig'ne Leiden
In des Reiches Untergang.

eine zusammengesetzte dagegen die bekannte Sentenz im „Wallenstein":

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.

Die zusammengesetzte Antithese erfordert eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, so daß der Gedanke wie ein elektrischer Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig gepaarter, polarer Bestimmungen hindurchzuckt. Auf dieser

Symmetrie beruht die Eleganz, Präcision und schlagende Schärfe des Styles.

Es ist noch nicht hinlänglich beachtet worden, wie der Styl Schiller's aus lauter Antithesen zusammengeschichtet ist. Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisirende Wirkung seiner Sprache. Es bleibt bewundernswerth, daß die stereotype Anwendung einer und derselben Redefigur keine größere Ermüdung hervorruft und den Fluß der Begeisterung nicht öfter in's Stocken bringt. Gerade wie Cuvier aus dem aufgefundenen Knochen eines vorsündfluthlichen Thieres den ganzen Organismus desselben nach der Nothwendigkeit des Naturgesetzes aufzubauen verstand: so kann der Aesthetiker aus einer einzelnen äußerlichen Fignr die lehrreichsten Schlüsse auf den Charakter des Dichters selbst, auf seine ganze geistige Bedeutung ziehen. Ein Dichter, der in Antithesen dichtet, wird ebenso glänzend, wie scharf, ebenso feurig, wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken; er wird immer reflectirend ihre gegenseitigen Beziehungen in's Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens, als ein Poet der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer, als epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker, als Liederschöpfer sein. So können wir aus der kleinen Antithese heraus uns das ganze, großartige und unruhige Gedankenpathos unseres größten Dramatikers construiren.

Daß aber die thatsächliche Voraussetzung richtig ist, das beweist jeder Blick in Schiller's Dramen und Gedichte. Schlagen wir sie auf, wo wir wollen — wir stoßen überall auf Antithesen z. B.

Doch dieser große Menschenkenner sinke
Vor Scham dahin, daß seine graue Weisheit
Der Scharfsinn eines Jünglings überlistet.
Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.
Sein schöner Lebenslauf war Liebe — Liebe
Für mich sein großer schöner Tod. Mein war er,
Als Sie mit seiern Achtung groß gethan,

Als seine scherzende Beredtsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte.
Ihn zu beherrschen wähnten Sie — und waren
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Pläne u. s. w.

Der ganze dramatische Styl Schiller's ist mit Antithesen, die bald leiser angedeutet, bald kräftiger ausgeführt sind, getränkt. Auch Friedrich der Große liebte, nach Bielefeld, die Vergleichungen und die Antithesen vorzugsweise.

Der antithetische Gang liegt auch jener Figur des dramatischen Dialogs, der sogenannten „Stichomythie" zu Grunde, der schlagenden Rede und Gegenrede in aufeinanderfolgenden Verszeilen. Sie findet sich bei den antiken Tragikern und ist von Schiller mit Vorliebe adoptirt worden z. B.

Hermione.

Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur Du verständig und ich wär' es nicht?

Andromache.

Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.

Hermione.

Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!

Andromache.

Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!

Hermione.

Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.

Andromache.

O traure lieber schweigend, wenn Dich Kypris floh.

Hermione.

Wie? gilt den Frau'n nicht Lieben als das Höchste stets?

Andromache.

Ja. —
Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!

Hermione.

Nicht mit Barbarensitten wohnt man hier im Land.

Andromache.

Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!

Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.

Junger Mann, Ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache.

Mortimer.

Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.

Ich seh' die Netze, die uns rings umgeben.

Mortimer.

Ich fühle Muth, sie alle zu durchreißen.

Leicester.

Tollkühnheit, Raserei ist dieser Muth.

Mortimer.

Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

Leicester.

Euch lüstet's wohl, wie Babington zu enden?

Mortimer.

Euch nicht, des Norfolk Großmuth nachzuahmen.

Leicester.

Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.

Er hat's bewiesen, daß er's würdig war.

Leicester.

Wenn wir verderben, reißen wir sie nach.

Mortimer.

Wenn wir uns schonen, wird sie nicht gerettet.

Schiller, Maria Stuart.

7. Das Paradoxon, eine Redefigur, die scheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zusammenkettet. Der Reiz dieser Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerspruch hingestellt wird, und der stillen Freude, daß man den Schlüssel zu seiner Lösung in Händen hat.

Das Paradoxon ist entweder blos logisch z. B.

Quid velit et possit rerum concordia discors?

Horaz.

Évitez de Bernis la stérile abondance.

Friedrich der Große.

Du übersinnlich sinnlicher Freier. Goethe, Faust.

Regular confusion. Addison, Cato.

Mit höh'rer Lust sieht auf des Leman Fluth,
Wenn Thal und Hügel schon in Dämm'rung sinken,
Der hohen Eiswelt reine Purpurgluth
Mein Aug' aus dunkler Klarheit niederblinken.
Matthisson.

Wo du, heiliger Mond, mit furchtbar lieben Schatten das Grab meiner Minna umgiebst. Goethe, Stella.

Fluchwerthes Geschick, unsel'ge Seligkeit. Paul Heyse.

Die Geistesrecken
Mit Kinderherzen,
Der selig unseligen Geistersöhne. Albert Möser.

Wehmuth, die heimliche Freude der Schmerzen.
Wilhelm Jordan.

oder es ist metaphorisch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,
Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf.
Dingelstedt.

Die Vorliebe für das Zusammenfassen unverträglicher Bestimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine scheinbare ist, schafft den paradoxen Styl, der sich auch auf die Composition größerer Kunstwerke bezieht. So ist Hebbel paradox im Entwurf seiner Dramen und in ihrer Charakteristik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker ist.

8. Die Ironie ist diejenige Redefigur, welche das Gegentheil von dem sagt, was sie meint*). Der Widerspruch besteht hier nicht zwischen den einzelnen, nebeneinander gestellten Gedankenbestimmungen, wie im Paradoxon, sondern zwischen dem Gedanken und seinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie ist die Heuchelei des Geistes, der das Richtige vernichtet, indem er's preist, und das Hohe erhebt, indem er es herabsetzt. Ihre Stim-

*) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

mung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung die Phantasie erfreut. In dieser einfachen Form war die Ironie schon den alten Klassikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Kebriones, der, von seinem Stein getroffen, vom Wagensitz herabschießt:

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
Uebt er die Kunst einmal in des Meeres fischreichen Gewässern;
Viele ja sättigte wahrlich der Mann mit gefangenen Austern,
Hurtig vom Bord abspringend, wie hohl auch stürme die Brandung:
Sowie jetzt im Gefild' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.
Homer, Ilias 16, 744—50 (Voß).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis,
Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
Una dolo divûm si foemina victa duorum est.
Aen. 4.

Und bei Terenz heißt es im „Eunuchen“:

Heus, bene vir, curasti probe.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Ironie von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosabackige Physikussin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstutzen, mit einer scheckigen Hals-Schürze, in einem rothen Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbroch'nen Putzfächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn, sich auf die Gehirnschale heraussetzt und da sonnet), so dachte sie, Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel servirt — anlangend

den Fächer, so gab sie vor, sie komme von einem Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Fächerstäbe, als Tischler ohne Maßstab auf die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf.“ Jean Paul, Titan.

Chor.

Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?

Publikum.

O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!

Chor.

Wie antisophokleïsch er's behandelt hat!

Publikum.

Anachronismen eingestreut zu tausenden!

Chor.

So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.

Platen, Romantischer Oedipus.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Princip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon an einer andern Stelle erwähnt. Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakolouthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen, Errathenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9. die Onomatopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen Odyssee:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethe's Faust enthält einige schöne onomatopöische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste,
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!

Im fürchterlich verworrenen Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig.
Jordan, Nibelungen.

Diese Figur artet, ähnlich wie die Tonmalereien der Musik, leicht in Künstelei und Spielerei aus und kann daher nur selten in Anwendung gebracht werden.

Dritter Abschnitt.

Ueber den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes.

Die meisten Rhetoriker, auch die englischen, einen Home, Priestley und Hugo Blair nicht ausgenommen, haben das Bild zu sehr als eine eingelegte Zierde der Rede betrachtet, nicht als einen organischen Theil der Dichtung, nicht in seinem tieferen Zusammenhange mit dem Genius des Dichters und seines Jahrhunderts. Aus dieser äußerlichen Betrachtungsweise hat sich ein langes Register von Regeln ergeben, das von Pedanten nachgebetet, von einer schulmeisterlichen Kritik auf die Erscheinungen der Gegenwart angewendet wird, wobei ganz unbeachtet bleibt, daß dasselbe Verfahren den Flügelstaub von den Schwingen der größten Genien aller Zeiten abstreifen würde! Doch die moderne Literatur ist einmal der Sündenbock für die kritischen Exercitien jener schwachen Köpfe, die durch Arroganz, anscheinende Sicherheit der Behauptungen und eine dem oberflächlichen Verstande der Menge schmeichelnde Verständlichkeit ersetzen, was ihnen an Phantasie, Geschmack und tieferer ästhetischer Bildung fehlt.

Der bildliche Ausdruck ist die organische Eigenthümlichkeit einiger großen Dichtergenien, z. B. Shakespeare, Calderon, Jean Paul, ganz abgesehen von den orientalischen Poeten, von Dichtern der Neuzeit, wie Lenau, Grün u. A. Schon diese Thatsache wird uns gegen den Vorwurf einer Ueberladung mit Bildern vorsichtig machen müssen, ein Vorwurf, der aus jener oberflächlichen Theorie hervorgeht, nach welcher die Bilder in einer so äußerlichen Weise der Dichtung angehängt werden, wie sich die Wilden metallene Zierrathen an Ohren, Nasen anhängen oder sich den Leib mit bunten Farben tätowiren. Ein phantasiearmer Dichter oder Kritiker, dem nur selten die Gunst der Musen ein Bildchen schenkt, mag sich besinnen, an welcher Stelle er es wohl am vortheilhaftesten anbringt*); aber große Dichter, die gewohnt sind in Bildern zu denken, wobei der dichterische Gedanke keineswegs an Schärfe und Klarheit verliert, können nicht als Zierrath und Schmuck vertheilen, was aus dem unerschöpften Born ihres Genius mit innerer Nothwendigkeit hervorquillt. Deshalb wird auch der strenge Maßstab nüchterner Korrektheit sich nicht mit Erfolg an eine Ausdrucksweise anlegen lassen, deren eingeborene Bildlichkeit allen Bewegungen und Flügen der dichterischen Gestaltungskraft folgen muß! Oder sollte man ein Recht haben, es an Shakespeare zu tadeln, wenn in der Sprache der Leidenschaft seine Bilder oft in sonst unerlaubten Katachresen zusammenschmelzen, wenn eine düst're Rembrandt'sche Beleuchtung den Bildern zwar die plastische Klarheit und Bestimmtheit nimmt, aber sie wunderbar in das Stimmungselement des Charakters und der Situation versetzt? Sollte man es tadeln, wenn er, nach objectiver Wahrheit strebend, albernen Charakteren alberne, bombastischen, wie z. B. dem Laertes im Hamlet, bombastische in den Mund legt? Man wird für den Geschmack der Gegenwart allerdings die Grenzen schärfer ziehen müssen, als sie Shakespeare gezogen; man wird hier nicht nur die einzelnen

---

*) In Bezug hierauf sagt Pope sehr gut:

One simile, that solitary shines
In the dry desert of a thousand lines.

Imitations of Horace II. 1.

Dichtgattungen, sondern selbst den Unterschied des realistischen und idealistischen Styles berücksichtigen müssen; aber man wird bei der Beurtheilung jenes großen Genius nicht seine einzelnen Bilder nach Art der engherzigen, englischen Kritiker, besonders eines Home, zerfasern dürfen, ohne gegen höhere Gesichtspunkte ungerecht zu werden. Noch weniger darf man freilich vergessen, daß die Bildlichkeit des Styles nicht blos dem Genius Shakespeare's, sondern auch seiner ganzen Zeit angehörte, daß seine Zeitgenossen Beaumont und Fletcher, Massinger u. A. sich derselben bildlichen Ausdrucksweise, wenn auch minder großartig und charakteristisch, bedienten, daß ebenso Calderon sich in jenen mehr blendenden, als schlagenden Metaphern bewegte, welche die ganze spanische Poesie vom Orient geerbt, und die ein geistiger Niederschlag der maurischen Eroberung blieben. Und wie weit die orientalische Bildlichkeit selbst davon entfernt ist, äußerlicher Zierrath der Dichtung zu sein, wie sie im Gegentheil die organische Blüthe der religiösen Weltanschauung des Orients ist und mit dem ganzen Volksgeiste auf's innigste zusammenhängt: das ist allzu bekannt, als daß man es den einseitigen Kritikern vorzuhalten brauchte, die mit ihrem aufdringlichen Verstand alle Zeitalter und Dichtergenien hofmeistern. Die Folge einer tieferen Einsicht in das Wesen des bildlichen Ausdruckes wird dann auch mit Nothwendigkeit eine größere Liberalität bei der Beurtheilung der Dichtungen der Neuzeit zur Folge haben. Denn auch die Neuzeit hat Dichter von reicher Phantasie aufzuweisen, die zu den talentvollsten und genialsten gehören, wie z. B. Lenau, und es ist ein schlechter Kunstgriff einer blasirten Kritik, diese Dichter auf Grund ihres Bilderreichthums, wegen dessen sie mit Shakespeare und Calderon in einer Linie stehen, mit Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt.

Doch nicht blos die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Styl. Nicht blos die Natursymbolik des Orientes, nicht blos die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farben-

gluth: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeare's Zeit schwelgte im Bilderreichthum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armuth der französischen Muster die Tragödieen eines Addison, Rowe, Congreve u. A. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der brittischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet; die protestantiche Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte. Dieser erschlossene Reichthum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmuth der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigenthümlichkeit des epischen Styles, gewiß auch mit der Armuth der Kulturverhältnisse zusammen, aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, sodaß der Ueberschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen, menschgewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntniß, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwickelung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergiebt. Wir sind indeß weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Styles sei. Der einfache Lyriker, der plastische Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es giebt dichterische Talente, welche die Klarheit der

Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebensogut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den entsprechenden Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent müssen wir aus dem Receptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausziehen, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntniß vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im Uebrigen muß diese Menge von Recepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die sinnliche Anschaulichkeit des Bildes, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemüthes nicht passen, und denen man die schönsten Vergleichungen Ossian's als fehlerhaft opfern müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in Bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in Bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1. Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a) Die Unrichtigkeit, einen Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen.

Julian Schmidt, dessen Styl nur selten in's Bildliche übergeht, was bei der Phantasiearmuth dieses Autors sich von selbst erklärt, ist bei diesen seltenen Verirrungen in der Regel sehr unglücklich und verstößt sogar gegen die Richtigkeit, das einfachste Gesetz des bildlichen Ausdruckes. So sagt er in einer Beurtheilung Thackeray's: „Das ist eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten der Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Tone berührt werden." Die Saiten werden aber niemals von Tönen berührt, sondern sie schaffen die Töne, wenn sie berührt werden.

b) Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünendes, abendrothes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

Quand le soleil, que cache à demi la forêt,
Montrant sur l'horizon sa rondeur echancrée,
Grandit comme ferait la coupole dorée
D'un palais d'Orient dont on approcherait.
Victor Hugo, les feuilles d'automne.

Wenn Jean Paul die Natur mit einem Gebirge, einem Sonnenball, einem Abendstern vergleicht, Victor Hugo die Sonne mit der Kuppel einer Moschee: so hat man, ganz abgesehen von dem mehr oder weniger zutreffenden tertium comparationis, das Gefühl der Unangemessenheit, indem der Horizont der Phantasie dadurch verengert wird, daß man das Ganze mit einem seiner Theile, die Natur mit einzelnen Gestirnen, einen großen Weltkörper mit einem Theile eines menschlichen Bauwerkes vergleicht! In denselben Fehler verfällt Victor Hugo, wenn er am Schlusse des obigen Gedichtes die Natur ein „ungeheures Klavier" nennt.

c) Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Styl einen frostigen Charakter giebt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar, wie wir oben sahen, ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüth erfaßt. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichungen, in denen das geistige Bild zu abstract angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.
Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß. Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Aehnlichkeit verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was sagst du? Wie gefällt dir dieser Mann?
Heut Abend sahst du ihn bei uns'rem Fest.
Dann lies im Buche seines Angesichts,
In das der Schönheit Griffel Wonne schrieb.

Betrachte seiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht.
Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
Das lies in seinem Aug' am Rand geschrieben,
Und dieses Freiers ungebund'ner Stand,
Dies Buch der Liebe braucht nur einen Band.
Der Fisch lebt in der See und doppelt theuer
Wird äuß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
Das Buch glänzt allermeist im Aug' der Welt,
Das gold'ne Lehr' in gold'nen Spangen hält.
Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie diese breitgeschlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgesehen davon, daß ein eingeschobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verspottet oft selbst diese ungebührliche breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichniß zu Tode hetzen" nennt, ist aber selbst am wenigsten frei davon.

Grillparzer sagt in „des Meeres und der Liebe Wellen:"

Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reich gewund'nen Flechten,
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern reichern Schwestern!

Wie matt, frostig und kaum verständlich! Die Brüste, die begabten reichern Schwestern der Schultern!

d) Die Geschmacklosigkeit, wenn das Bild an und für sich unziemlich und abstoßend, oder ungereimt und unsinnig (schwülstig, bombastisch) oder zu weit hergeholt ist, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenstände in allen anderen Beziehungen so heterogen sind, daß die Unähnlichkeiten von selbst störend hervortreten. Alle diese Fehler der Bildlichkeit im ernsten Style können ebenso große Vorzüge im komischen sein. Selbst das anscheinend zu weit hergeholte und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann diesen Kommentar ungezwungen im komischen Style finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall ist. An geschmacklosen Bildern sind nicht nur Lohenstein und Hoffmannswaldau, sondern auch Shakespeare und seine Zeitgenossen, die Erstlingswerke Schiller's, die alten und neuen Kraftdramatiker, selbst Anastasius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich ist z. B. folgendes Bild:

When You, great duke, shrunk trembling in Your palace,
And saw Your wife, the Adriatic, ploughed
Like a lewd whore, by bolder prows than Yours.
Otway, Venice preserved.

Unziemlich an und für sich und durch die Situation ist folgendes Bild, mit welchem sich Jachimo bei der schönen Imogen einführt:

Der überfüllte Wille, die Begier,
Satt und doch ungesättigt; dieses Faß,
Voll und doch leck, frißt erst das Lamm und lüstert
Dann noch nach den Gedärmen.

Unziemlich, schwülstig, unklar ist das folgende:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge
Selbst die Begier, die Leerheit auszulachen!
Shakespeare, Cymbeline.

Unziemlich ist der Vergleich, den Diomedes zwischen Menelaos und Paris in Bezug auf Helena anstellt:

Er, ein schwachmüth'ger Hahnrei, tränke willig
Die Neig' und Hefe abgestand'nen Weins;

Dich Liederlichen freut's, aus Hurenleib
Dir deinen künft'gen Erben zu erzeugen.
Shakespeare, Troilus und Kressida.

Dasselbe gilt von den folgenden Bildern:

Wie der blüh'nde Mai
Den dürren Furchen nach der Saat verhilft
Zu schwell'nder Fülle, also zeigt ihr Schooß
Sein fleißiges Bemühn und emsig Thun.
Shakespeare, Maß für Maß.

Son âme bondissait dans son sein, de colère
Comme un fruit qui remue au ventre de sa mère
Lamartine, la chûte d'un ange.

Unziemlich und ungereimt zugleich die folgenden:

„Unglückselige Schwungsucht! uralte Buhlerin! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg und der Tod sprang aus deinem kreißenden Bauche." Schiller, Fiesco.

Verlacht ward all der Staatskanzlein Gekleister,
Nur Hohn giebt's für des Censors Rippenstöße,
Und in des Bureaukratenleibs Gekröse
Stieß man des Geistes Schwert nur immer dreister. Redwitz.

Ein Gewühl von Pein, Bedrängniß und heimlichen Gelüsten glimmt in meinen Eingeweiden. J. L. Klein.

Gelehrte und weit hergeholte Bilder finden sich zahlreich bei Lohenstein; doch sind auch Schiller und Goethe, der Richtung unserer klassischen Literaturepoche gemäß, nicht davon freigeblieben.

Beispiele für die letzte Art der Geschmacklosigkeit, die aus der zu großen Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände hervorgeht, sind nicht selten. Man weiß sich oft zunächst nicht Rechenschaft zu geben von dem unbefriedigenden Eindruck, den ein solches Bild hervorruft, bis man sich davon überzeugt, daß diese Unähnlichkeiten so auffallend sind, daß sie sich der Phantasie, der vom Dichter betonten Aehnlichkeit zum Trotz, aufdrängen. Wenn Grün „Gott" eine „graue, todte Pyramide" in der einsamen Wüste eines Priesterherzens nennt: so ist die Vergleichung des höchsten geistigen Wesens mit einem leblosen Mauerwerk gewiß störend, wird aber zunächst

durch die stimmungsvollen Beiwörter gemildert, und dann durch das geistvolle tertium comparationis, indem „Gott“ von diesem Priester nur als eine abstracte, todte „Spitze“ aufgefaßt wird, wie die Pyramidenspitze am Saume der einsamen Wüste auftaucht. Wenn aber Betty Paoli dies Bild für ihre eigene Liebesempfindung benutzt:

So wird fortan in allen künft'gen Tagen
Hoch über allem Schmerz und aller Lust
Dein Bild als ew'ge Pyramide ragen
In der Sahara meiner tiefsten Brust —

so wird es im höchsten Grade geschmacklos. Die Aehnlichkeit, das Monumentale und deshalb Unvergeßliche des Bildes im traurig einsamen Herzen, verschwindet gegen die auffallende Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände, indem der Begriff einer Pyramide, eines todten, grauen, steinernen, spitz zulaufenden Bauwerkes, in allen seinen Bestimmungen dem lebensvollen Bilde des Geliebten so heterogen ist, daß der Kontrast in's Komische hinüberspielt.

So sagt J. L. Klein im „Moreto:“

Mit Wehgeheul zerschlagen
Die Bäume sich die Wangen und die Brüste,
Zerraufen sich das Haar und strömen Thränen,
Die Hände ringend, auf ihn nieder.

Bäume, welche sich die Wangen und die Brüste zerschlagen, bieten jedenfalls ein unnatürliches Schauspiel dar. In „Kavalier und Arbeiter“ von J. L. Klein heißt es:

Meine Sehnen sind gespannt wie Flintenrohre.

e) Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Ueberlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden:

Es sticht die Natter, weil sie lebt,
Wenn heute nicht, doch morgen. Ja sie nagt
Zertreten noch den Feind mit gift'gem Zahn.

Freytag, Fabier.

Die Sterne und die Blumen, die Rosen und die Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag

vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantasiereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, freilich! indem sie ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiognomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigenthümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigenthümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verkettung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2. Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck in's Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indeß einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet Statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichthum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon und Shakespeare nicht selten von ihr Gebrauch. Die hebräische Poesie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur starren Eigenheit des Styles geworden, häuft in der Regel zwei oder

drei Bilder, schon dieser formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr musikalischer Rhythmus besteht. Ebenso huldigt die indische, persische, arabische und nach ihr die spanische Poesie diesem Luxus der Phantasie, welcher den einen Gedanken gleichsam unter einer Bilderfülle verschüttet. Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwässern, statt ihn zu verstärken, und in der That macht die spanische Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen schwächlichen Eindruck, denn die Phantasie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der sie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raschen Wechsel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens schildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie so oft
Sich des Glückes Wirkung ändert,
Wie das Leben gleicht dem Flor
Einer Blume, die sich aufzehrt,
Gift'ger Wurm im eig'nen Schooß,
Einem Mandelbaum voll Blüthen,
Der, auf seine Schönheit stolz,
Bei der Mittagswinde Säuseln
Pracht und Eitelkeit verlor;
Einem Bau, der schier ein Atlas
War der Sphärenregion,
Und im Staub, vom Blitz zerschmettert,
Auflöst seinen eitlen Pomp;
Einer Flamme, die durch's Dunkel
Strahlt, ein leuchtend Meteor,
Aber Licht und Schimmer einbüßt
Bei des Windes leisem Stoß.

Calderon, die große Zenobia nach Gries.

so hat er selbst das naive Bewußtsein von der Wirkung, welche diese Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt seinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich so ermüden?

So bekräftigt Troilus seine Treue zu Kressida durch eine Reihe von Bildern:

So treu wie Stahl, wie Sonnenschein dem Tag,
Pflanzen dem Mond, das Täubchen seinem Täuber,
Dem Centrum Erde, Eisen dem Magnet.
Dann, nach so viel Vergleichungen der Treue,
Wird, als der Treue höchstes Musterbild,
„So treu wie Troilus" den Vers noch krönen
Und weih'n das Lied.

Doch schickt er voraus:

Und wenn dem Vers voll Schwür' und schwülst'gen Bildern
Ein Gleichniß fehlt, der oft gebrauchten müde.

Shakespeare nennt diese Häufung der Bilder „big compare," Kressida in ihrer Liebeserklärung beginnt, charakteristisch für die Hohlheit und Unwahrheit ihres Gefühles mit Hyperbeln und parodirt dann die „big compares" von Troilus:

Sagten sie: so falsch
Wie Luft, wie Wasser, Wind und lock'rer Sand,
Wie Fuchs dem Lamm, wie Wolf dem jungen Kalbe,
Panther dem Reh, Stiefmutter ihrem Sohn,
Ja schließ' es dann und treff' in's Herz der Falschheit:
„So falsch wie Kressida!"

Auch in Victor Hugo's Dichtungen findet sich oft eine solche Häufung der Bilder, welche die Phantasie um so mehr verwirrt, je weniger jedes einzelne die Prüfung verträgt. So heißt es in den Dämmerungsliedern:

O demain, c'est la grande chose,
De quoi demain sera-t-il fait!
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans la voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat le tours,
C'est l'arbre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone,
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui, c'en est le velours.

Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume,
Demain, o conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit comme un flambeau.
C'est votre vieille garde au loin penchant la plaine,
Demain c'est Waterloo, demain c'est Saint-Helène
Demain, c'est le tombeau!

Diese oft sinnverwirrende, die Phantasie gewaltsam hinund-herzerrende Häufung von Bildern ist für Victor Hugo's sonst höchst geniale, gedankenreiche Dichtungen charakteristisch. Nachdem der größere Theil dieser Bilder gleichgültig nebeneinander hingestellt ist, findet in der Regel bei den letzten eine Steigerung oder eine kühne Ausweichung Statt, welche auf eine neue, nicht durchgeführte Skala von Gedanken kräftig hinweist: eine Eigenthümlichkeit, auf welcher die Haupteffecte der glänzenden Victor Hugo'schen Dichtweise beruhen.

Hiermit ist eine andere Häufung von Bildern nicht zu verwechseln, welches keineswegs nur einen Gedanken in blumiger Wiederholung umschreibt, sondern einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet und jede seiner Eigenschaften durch ein neues Bild verherrlicht. Diese Häufung ist prägnanter und nicht so ermüdend, im Gegentheil für eine warme und farbenreiche Schilderung geeignet. Wir erinnern an die Bilder, mit denen der Sänger des Hohen Liedes jede Schönheit seiner gefeierten Braut preist, oder mit denen Lord Byron den schlummernden Don Juan schildert, über den sich seine liebende Haidee neigt. So sagt auch Ossian in seiner „Darthula:"

Dein Antlitz glich dem Lichte des Morgens,
Dein Haar dem Fittig des Raben!
Deine Seele war so edel und mild,
Wie die Stunde der sinkenden Sonne!
Deine Worte glichen dem Lüftchen im Schilf,
Gleich dem flüsternden Strome von Lora.
Doch wenn das Tosen der Schlacht sich erhob,
Warfst du wie ein stürmisches Meer.

Unter Katachresen versteht man Verstöße gegen die Einheit des Bildes, indem der Dichter entweder aus einem Bild in

den eigentlichen Ausdruck oder aus einem Bild in das andere verfällt; ja man hat sogar die Anhäufung ungleichartiger Bilder, die von einem Gegenstand in einem oder in mehreren zusammenhängenden Sätzen gebraucht werden, für einen solchen Verstoß erklärt. Die Katachresen sind Sünden gegen die Korrektheit des bildlichen Ausdruckes, gegen eine Forderung der Kunst, welche stets höheren Forderungen nachstehen muß. Einer faden und nüchternen Verstandeskritik bieten sie die willkommensten Handhaben, besonders um sich den Versuchen der Gegenwart gegenüber eine säuberliche Autorität anzueignen. In der That beruhen die meisten Katachresen nur auf einer kühneren Ideenassociation, welcher die erregte Phantasie mit Freuden folgt; sie sind Elisionen der Phantasie, und wie die grammatischen und syntaktischen Elisionen dem kühneren Style der Dichtung unentbehrlich. Gerade der höhere, bewegte Odenschwung, der Ausdruck einer großen Leidenschaft in der Tragödie, kann durch solche Katachresen eine hinreißende Wirkung erzielen! Oder sollte es ein Zufall sein, daß die großen Dichter aller Zeiten an ihnen so reich sind? Sollten sie nur einer mäkelnden Kritik in die Hände gearbeitet haben? Und waren die Kritiker des humanistischen Zeitalters nicht weiser, als ihre modernen Nachtreter, indem sie die Katachrese nicht zu einem Fehler der tropischen Darstellung, sondern selbst zu einem Tropus machten?

Zunächst ist die Anhäufung ungleichartiger Bilder in Bezug auf einen und denselben Gegenstand nicht für einen Fehler zu halten. Wie arm müßte eine Phantasie sein, welche dem Schiller'schen Schwung in jener oft als unrichtig angeführten Stelle der „Ideale“ nicht folgen könnte:

Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens gold'ne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab in's Meer der Ewigkeit.
Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt! u. s. f.

Die eigentliche Katachrese, wenn der Dichter aus einem Bild in das andere fällt, ist, wie wir schon gesagt, eine Elision der Phantasie. Sie beruht auf der Auslassung eines Mittelgliedes, ohne dessen verständige Verbindung zwei Bilder ineinander geschmolzen sind. So z. B.:

Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks ertragen, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen
Durch Widerstand sie enden? Shakespeare, Hamlet.

„Sich gegen eine See von Plagen waffnen" ist eine Katachrese, welche der Verurtheilung von Seiten der Verstandeskritik anheimfällt. Nur eine ärmliche Phantasie denkt bei „sich waffnen" an Speer und Pfeil — es ist nur der lebendigere Ausdruck für die Wehr, die man einer überschäumenden See entgegensetzt. Hier könnte man eher den Parallelismus in den beiden Gliedern des bildlichen Gegensatzes vermissen. Eine einfache Katachrese ist z. B.

Der Kugeln Saat pfeift!

Doch ist dies kühner, als jede Metonymie oder Synekdoche? Bezieh' ich nicht unmittelbar das „Pfeifen" als zweites Bild auf die Kugeln zurück und nicht auf das erste Bild, auf die Saat? Darf ich diese Vermischung der Tropen nicht selbst zu den Figuren rechnen? Wie viele abgeblaßte Metaphern hat die Sprache in ihren Adjectiven und Verben, bei deren Gebrauch selbst die Prosa sich fortwährender Katachresen schuldig macht!

Die Grenzen sind also hier bei weitem enger zu stecken, wenn man sich nicht die müßige Freude bereiten will, Regeln aufzustellen, welche durch alle großen Dichter fortwährend übertreten worden sind. Wir möchten zunächst zwischen tropischen Wendungen und ausgeführten Bildern unterscheiden, mögen es nun Gleichnisse oder Allegorieen sein. Bei kurz hingeworfenen tropischen Wendungen halten wir die Katachresen für erlaubt und den Dissonanzen in der Musik vergleichbar. Es sind Ausweichungen der Phantasie, die aber bald wieder in die richtige Bahn zurückgelenkt und durch jene kleinen Ausschreitungen, die ebensoviele Kühnheiten sind, angenehm erregt wird. Zu Hülfe kommt hier jener

fortdauernde Verwandlungsproceß der Sprache selbst, welcher uneigentliche Ausdrücke in eigentliche umschafft, bei denen die ursprüngliche bildliche Bedeutung verblaßt. Der Sprachgebrauch arbeitet von selbst auf diese Vergeistigung des Ausdruckes hin, und es bedarf oft einer gewaltsamen Besinnung der Phantasie, um auf seine ursprüngliche Bildlichkeit zurückzugehn und vielleicht eine durch dieselbe hervorgerufene Katachrese zu entdecken. Dagegen hat das weiter ausgeführte Bild den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes; hier kommt es auf die harmonische Zusammenstimmung der einzelnen Züge an, und hier würde die Katachrese ein entschiedener Fehler sein, indem sie die Phantasie gewaltsam und andauernd aus einem Bilde herausreißt, und den Rahmen des Gemäldes sprengt. So halten wir die Schlußverse in Goethe's „Tasso" für eine fehlerhafte Katachrese:

O edler Mann, du stehest fest und still,
Ich schaue nur die sturmbewegte Welle,
Allein bedenk' und überhebe nicht
Dich Deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe —
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf.
Ich fasse Dich mit beiden Armen an.
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Tasso vergleicht sich anfangs mit den sturmbewegten Wellen, und nachdem die Phantasie sich diesem herrlich ausgemalten Bilde mit Wohlgefallen hingegeben, verwandelt sich die Welle plötzlich

in den scheiternden Schiffer. Diese Katachrese ist um so empfindlicher, als die andern Elemente des Bildes unverändert bleiben, denn die Phantasie verträgt eher einen kühnen Sprung in einen andern Kreis der Stoffwelt, als eine Metamorphose, während sie in dem Rahmen desselben Bildes verharren muß. Gottfried Kinkel theilt in der zweiten Sammlung seiner „Gedichte" ein Gedicht: „Ebbe und Fluth" mit, das ein weitausgeführtes allegorisches Gemälde bildet; er vergleicht Ebbe und Fluth der politischen Bewegung mit der Ebbe und Fluth des Meeres. Bis in die dritte Strophe ist die Allegorie durchsichtig, dann heißt es:

Die Märzfluth kennst du, den Völkerdrang; kein Wall noch Damm bot gegen sie Schutz: —
Jetzt ist die Ebbe in vollem Gang und Thoren bieten den Thoren Trutz.
Sie bauen ihr Haus auf den Dünen empor und dicht an den Rand den goldenen Thron,
Auch lacht manch übermüthiger Thor den still abrinnenden Fluthen Hohn.
Wir sind die Korallen auf dürrem Sand, wir sind des Meeres verzweifelnde Brut,
Wir schmachten gefangen in fremdem Land, wir harren der theuren belebenden Fluth.
Doch blieben wir stark und vertraun dem Gebot, das die Erde lenkt und der Menschen Geist.
Je dürrer die Welt und je größer die Noth, je näher heran schon die Rettung kreist.
Glaub' mir, wir stehen schon wieder am Strand und wieder schwillt die wogende Fluth,
Bis endlich der ganze Dünenrand still liegt, vom schimmernden Spiegel umruht.

Hier vergleicht Kinkel sich und seine Freunde mit den Korallen auf dürrem Sand, die schon an und für sich mit den Erscheinungen von Ebbe und Fluth nichts gemein haben. Durch eine kühne Katachrese steht er aber auf einmal selbst mit den Freunden am Strand, was für die Korallen doch eine unmögliche Lebensäußerung wäre. Solche Katachresen sind die härtesten, z. B.

Du kannst nicht klagen, daß ich dich vergessen,
Sieh' her in meines Herzens off'ne Wunden —
So viele Stunden, als ich dich besessen,
So viele Narben werden drin gefunden. Dingelstedt.

Der Dichter, der auf die off'nen Wunden seines Herzens zeigt und dieselben in einem Augenblick in Narben verwandelt, muthet der Phantasie zuviel zu, die einer solchen Eskamotage nicht folgen kann.

J. L. Klein sagt im „Moreto":

Und naß mein Auge
Und Thränen über meine Wangen? Pfui!
Wenn ihr nicht, wie des Ungewitters Ströme
Aus düst'rer Wimper rollt, mit Donnergrimm,
So werdet roth vor Scham und sprühet Blut!

Mit Donnergrimm rollende, blutsprühende Thränen, das sind Lohenstein'sche Katachresen.

Ein Muster unerlaubter Katachresen finden sich in Albert Lindner's „Brutus und Collatinus," in der Rede des Brutus, in welcher derselbe Collatinus an den Schwur erinnert, den sie als Knaben gethan, indem sie sich die Brust öffneten, für römische Freiheit Hab' und Blut zu opfern gelobten und die warmen Tropfen von einander tranken:

Spalt' mir den Leib!
Dein edles Bild wie ein erhab'ner Baum,
Wuchs aus dem Tropfen einst, den du mir gabst,
Was soll's noch, da du stirbst? Den Schatten gleich
Vom Erebos, so mußt' es klagend irren
Um deine Seelenleiche. Nimm zurück
Den Collatin und gieb mich mir heraus,
So sind wir fertig. Denn beim Rächerarm
Der Allmacht, jener Tropfen, der sich einst
So liebend schlich in deines Herzens Haus,
Soll, wenn du mich verräthst, dein Lebenlang
Dort immer lauter schreien als das Blut
Der Sonnenrinder einst zum Himmel brüllte.

Wir haben also zuerst ein „Bild," das mit einem „Baum" verglichen wird. Das tertium comparationis liegt in dem Fol-

genden, in dem „Wachsen aus einem Tropfen." Doch welche Bäume wachsen denn aus einem Tropfen? Das Bild ist „unrichtig" (1 a), es verstößt gegen die natürliche Wahrheit der Dinge. Die Tropfen spielen bei Lindner freilich verschiedene Rollen, von denen die Naturgeschichte und Physiologie nichts weiß. Weiterhin lesen wir von einem „liebenden Tropfen," von einem Tropfen, „der sich in ein Haus schleicht," von einem „schreienden Tropfen," ja vom „brüllenden Blut der Sonnenrinder." Freilich, wenn die einzelnen Tropfen schreien, muß das ganze Blut brüllen. Das ist eine Häufung von Katachresen, welche der Diktion einen schwülstigen Charakter giebt.

Unmöglich kann man indeß von Katachresen sprechen, wenn viele selbstständige bildliche Appositionen neben dem Hauptwort stehn:

> Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
> Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
> Dies zweite Eden, halbe Paradies u. s. f.
>
> Shakespeare.

oder wenn in einem Relativsatze ein neues Bild angeknüpft wird, da dies einen selbstständigen grammatischen Rahmen hat.

Noch wird die Vermischung des bildlichen und eigentlichen Ausdruckes zu den Katachresen gerechnet. Solche Katachresen sind oft eine leicht zu vermeidende Inkorrektheit. Wenn ich z. B. sage: die Säule des Staates nimmt Abschied, so ist dies eine Katachrese. Setz' ich aber das Bild als Apposition, sag' ich: dieser Held, die Säule des Staates, nimmt Abschied, so ist die Katachrese vermieden. Schon aus diesem einen Beispiel sieht man, daß diese Katachresen meistens nur grammatische Licenzen sind, welche durch eine kleine Ergänzung der Phantasie gerechtfertigt werden.

3. Wichtiger, als diese Vermischungen der Bilder, scheint uns der Fehler in ihrer Anwendung, der gegen die bestimmten dichterischen Gattungen verstößt. Eine kurze Metapher im Epos, ein ausgeführtes Gleichniß, eine breit ausgesprochene Allegorie im Drama, ein allzu schwunghaftes Bild im Liede, eine triviale Vergleichung in der Ode scheinen uns Verstöße, welche bei häufiger Wiederkehr den ganzen Organismus des Kunstwerkes gefährden.

So sind die Bilder in Goethe's Dramen meistens episch ausgeführt und legen mehr als alles Andere für Goethe's vorzugsweise epischen Styl und seine geringere Befähigung für das Drama Zeugniß ab. Man braucht sie nur mit Shakespeare's Metaphern zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Wir haben schon oben das episch ausgeführte Schlußbild aus Tasso angeführt, wir könnten noch mehrere Gleichnisse aus der „Iphigenie" zum Beleg citiren. Der Dichter kann es nicht unterlassen, Nebenbestimmungen, die episch hemmend sind, und bei denen die dramatisch schlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen, z. B.

> Denn wie die Fluth, mit schnellem Strome wachsend,
> Die Felsen überspült, die in dem Sand
> Am Ufer liegen: so bedeckte ganz
> Ein Freudenstrom mein Innerstes.

Wie charakteristisch ist nicht dieser Zusatz, aber wie undramatisch die homerische Vergleichungsweise! Umgekehrt geben Ossian's oft kurze und stimmungsvolle Metaphern seinen epischen Gedichten einen lyrischen Beigeschmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichnissen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache durch die Wiederkehr derselben Momente ein ideales Zeitverhältniß über und entbindet, unter diesem Taktschema, die Stärke und Schwäche der Sprach-Elemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt, durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenzen des einzelnen Verses schärfer markirt, als auch das Gefühl concentriren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstractes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeiteintheilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst nothwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Silben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie, abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Silbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Silben lang werden konnten, kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Silben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisilbige Adjectivum aus zwei Kürzen bestand; die Stammsilbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexionssilben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieser strengmessenden, quantitirenden Rhythmik steht die altdeutsche accentuirende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Silbe im Worte oder als Wort bestimmt. In diesem System der Hebung und Senkung wurden die bedeutungslosen Silben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verse nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, sondern die Zahl der Längen, der Hebungen, bestimmte den Vers, der dadurch, auf Kosten der rhythmischen Freiheit, eine freie und charakteristische Beweglichkeit gewann.

Mit der selbstständigen Nachbildung der antiken Metren, durch

welche sich Voß und Klopstock große Verdienste um die Entwickelung unserer Literatur erworben, wurde indeß auch die Fähigkeit der deutschen Sprache zu einer strengeren rhythmischen Behandlung nachgewiesen, und es kam darauf an, eine Mitte zwischen den beiden Systemen zu suchen, welche dem Geiste der fortentwickelten Sprache angemessen war. Voß legte in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache„ die Grundlagen unserer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutschen Silben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germanistische Reaktion gegen diese Zeitmessung, die Rückkehr zum Princip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für beschränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konsequenter Durchführung unser musikalisch gebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortschritt der Literatur selbst beseitigt hat. Die einzigen Ueberbleibsel dieser älteren rhythmischen Praxis sind der altepische Vers und die „Nibelungenstrophe," in deren Anwendung indeß auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beseitigt wird. Wo sonst dies System der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schiller's „Bürgschaft," Heine's „Liedern," Waldau's „Cordula," beschränkt es sich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben ist, daß es gleichgiltig ist, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung setze, während die Aufeinanderfolge der Kürzen und Längen, der entweder jambische oder trochäische Charakter, regelmäßig festgehalten wird. Auf der andern Seite würde das Bestreben, die deutschen Sylben nach griechischen Regeln zu messen, mit dem Charakter unserer Sprache in offenbarem Widerspruch stehn.

Da wir hier keine ausführliche Prosodie und Metrik geben können*), so wird es genügen, einige Hauptbestimmungen anzu-

---

*) Wir verweisen in Bezug auf die antike Metrik auf zwei gründlich eingehende Werke: Munck, die Metrik der Griechen und Römer (1834); Freese, griechisch-römische Metrik (1842); in Bezug auf die altdeutsche besonders: Lachmann, über althochdeutsche Betonung und Verskunst (Abhandlung der Königl. Akademie 1834); Supplement zu W. Jordan's

führen. Die Silben der deutschen Wörter sind entweder lang, kurz oder mittelzeitig (schwebend). wie schon Lachmann bemerkt, ruht der Hauptton im Deutschen in der Regel auf der ersten Silbe.

Lang sind alle einsilbigen Haupt- und Stammsilben, Substantive und Adjective, alle einsilbigen Zeitwörter, Zahlwörter u. s. f.

Lang sind alle Stammsilben auch in Zusammensetzungen, selbst wenn sie den Accent verloren haben; ferner die Endungen aller Substantive, Adjective und Adverbien, welche von veralteten Stämmen abgeleitet werden.

Kurz ist der bestimmte Artikel, dann es, er, du, sie, ferner zu vor den Infinitiven, so vor dem Nachsatz, die Präpositionen in, an, zu, die Vorsilben, die ein e haben, die Veränderungssilben, die ein tonloses e haben, in der Deklination und Conjugation, die Ableitungssilben, die ein e haben.

Mittelzeitig sind kurze Silben, die durch ihre Stellung im Verse lang werden können, z. B. ein, und, ich, du, er, sie, bis, nach, nie, die Vorsilben mit, voll, un, die Endungen ung, niß, lig, lich, icht, ei und lei, Endvocale a, o, e.

Die weitere Ausführung mag man in den in der Note bezeichneten Werken nachlesen! Diese Bestimmungen sind nicht willkürlich, und durch ihre strenge Beobachtung, wie wir sie besonders bei Platen finden, gewinnt die Architektonik des Versbaues eine der antiken Plastik sich nähernde Grundlage, ohne den freieren Schwung der deutschen Gedankenlinien einzubüßen. Es ist für die Bildung der Gegenwart unmöglich, wie Platen's Dichter Kind im „romantischen Oedipus," Holzklotzpflock als Daktylus zu benutzen; und ähnliche Daktylen bei Schiller berühren das Ohr auf das unangenehmste.

Durch Vereinigung mehrerer Längen und Kürzen entsteht der Versfuß, durch Verbindung mehrerer Versfüße die Versreihe,

---

Epos „Nibelunge": der epische Vers der Germanen und der Stabreim 1868; über neue Metrik: Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache, 2. Ausgabe 1831; besonders Minckwitz: Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik, Leipzig 1844.

welche entweder allein oder in Verbindung mit einer andern den Vers bildet. Die Versfüße sind entweder gleichmäßig und bestehen nur aus Längen oder Kürzen, oder ungleichmäßig, indem sich Längen und Kürzen vermischen. Der einzelne Vers selbst wird sichtlich gegen den nächstfolgenden abgegrenzt, eine Grenze, die im Hexameter der im sechsten Fuß allein gültige Spondäus bezeichnet, während sie am schärfsten in der neuern Dichtung durch den Reim bestimmt wird.

Das Geheimniß der Rhythmik besteht in dem Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis; in der Hebung dürfen im Deutschen nur Längen stehn; ein Lesen mit Beachtung der rhythmischen Bewegung nennt man Skandiren. Jeder Einschnitt des Wortfußes in den Versfuß ist eine Cäsur im weitern Sinne; Cäsur im engern Sinne ist der Hauptabschnitt in der Mitte der größern Verse, der die Abtheilung in zwei ganz gleiche Hälften verhindert. Häufige Cäsuren im weitern Sinne, Verschlingungen der Wort- und Versfüße, geben dem Vers größere Beweglichkeit und rhythmische Kraft, während daß häufige Zusammenfallen Beider dem Vers eine einschläfernde Monotonie giebt, z. B.

Deine Blumen kehren wieder
Deine Tochter kehret nicht!

Indem der Ab- und Aufschwung des rhythmischen Taktes die Seele in eine freiere Stimmung versetzt und den dichterischen Gedanken nicht hemmt, sondern trägt, gewährt er zugleich das Recht zu Freiheiten der Sprache, welche das erhöhte Bewußtsein dieser Stimmung geben. Hierher gehören zunächst die syntaktischen Licenzen, welche dem Dichter erlauben, zu den naiven Konstruktionen der werdenden Sprache zurückzukehren. Er darf das Zeitwort im Deutschen vor das von ihm regierte Object, das Adjectivum nach dem Substantivum setzen, den Genitiv durch Einschiebung von unbedeutenden Wörtern von dem Wort, von dem er abhängig ist, trennen u. s. f. Eine zweite Licenz, deren Mißbrauch allerdings verderblich werden kann, ist die Elision, die Ausstoßung von Vokalen. In der Regel findet sie statt, um den Hiatus, das Zusammentreffen zweier Vokale zu vermeiden; seltener darf sie vor Konsonanten eintreten. Sie ist erlaubt

1. Bei dem e des Genitivs und Dativs, wo sich auch die Prosa ihrer bedient, z. B. des Freunds, dem Freund statt des Freundes, dem Freunde.

2. bei dem e im Präsens und Imperativ mag nun ein Vokal oder Konsonant folgen; ich seh' ihn, ich seh' die Stadt.

3. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Vokal folgt: stellt' ich, nur nicht wenn es dann für das Ohr mit dem Präsens zusammenfällt; wie: stellt' er.

4. Bei dem e und i in der Mitte der Adjective und Participien z. B. errung'ner Sieg, ros'ge Wange.

Dagegen ist die Elision störend

1. Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Konsonant darauf folgt z. B. sagt' jener, macht' seine Rechnung er.

2. Bei dem e des Nominativ im Singular z. B. die Erd' ist rund, eher schon erlaubt im Plural: die Stern' am Horizont. Oeftere Elisionen dieser Art geben dem Style große Härte und lassen die einzelnen Wortstämme gleichsam kahl und ihrer schützenden Aeste beraubt dastehen. Ebenso unmöglich ist eine Elision wie süß' Emfindungen obwohl der Hiatus hier ebenso unerträglich ist. Was diesen selbst betrifft: so läßt er sich in der deutschen Sprache nicht immer vermeiden, und seine Härte ist oft geringer, als die einer gewaltsamen Elision. Am härtesten ist der Zusammenstoß zweier e: z. B. seine͡ Ehe, liebte͡ er, dann der des e und i: z. B. liebe͡ ich, hoffe͡ ich und zweier u und o: z. B: du͡ Unsel'ge. Doch ist selbst Platen hiervon nicht ganz frei, z. B.

und so͡ oft in erneuendem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt.

Romantischer Oedipus.

Bei solchen Wendungen der Partikeln, wie: die er, die ihr, wie ich, so oft ist er in der That, da sie sich nicht umgehen lassen, im Deutschen zu dulden, um so mehr, als das Ohr hier leichter über die einsilbigen Wörter hinweggleitet. Doch ist Achtsamkeit auf den Hiatus unerläßlich, da ein mit seinen Mißklängen und außerdem mit harten Elisionen ausgestattetes Gedicht einen durchaus unkorrekten und schülerhaften Eindruck macht.

Was nun die einzelnen Versfüße betrifft, so wollen wir nur diejenigen herausheben, welche für die moderne deutsche Dichtung wesentlich sind.

Einfache Versfüße.

1. Der Trochäus, aus einer Länge und einer Kürze bestehend: – ◡
Vater, Mutter, ging er.
2. Der Jambus, aus einer Kürze und einer Länge bestehend: ◡ –
geliebt, Gebet.
3. Der Daktylus, aus einer Länge und zwei Kürzen bestehend: – ◡ ◡
selige, süßere.
4. Der Anapästus, aus zwei Kürzen und einer Länge bestehend: ◡ ◡ –
in der Nacht, er entkam, und es traf.
5. Der Spondäus, zwei Längen: – –
Meerschiff, urbar.
6. Der Pyrrhychius, zwei Kürzen } kommen in einzelnen Wörtern
7. Der Tribrachys, drei Kürzen } im Deutschen nicht vor.
8. Der Kretikus, – ◡ –, eine Länge, eine Kürze, eine Länge:
heißgeliebt, Vaterland.
9. Der Molossus, drei Längen: – – –
schwermuthsvoll, Urweltsnacht.
10. Der Amphibrachys, eine Kürze, eine Länge, eine Kürze: ◡ – ◡
geliebte, du kennst mich.
11. Der Bacchius, eine Kürze, zwei Längen: ◡ – –
Gebirgsluft.
12. Der Antibacchius, zwei Längen, eine Kürze: – – ◡
Sturmwinde, Herzliebste.

Mehrtheilige Versfüße.

1. Der Choriambus, eine Länge, zwei Kürzen, eine Länge: – ◡ ◡ –
wonnebeseelt, müde der Ruh, seliges Herz.
2. Der Antispastus, eine kurze, zwei lange und noch eine kurze Silbe umfassend: ◡ – – ◡
Triumphzüge, des Herrn Wille.
3. Der erste Jonikus: ◡ ◡ – –.
4. Der zweite Jonikus: – – ◡ ◡.

Die vier Epitrite, aus drei Längen und einer Kürze bestehend und je nach der Stellung der Kürze an der ersten, zweiten, dritten

oder vierten Stelle in vier Klassen getheilt, sowie die vier Päone, aus drei Kürzen und einer Länge bestehend und ebenfalls nach dem Platz, den die Länge nimmt, unterschieden, mögen hier nur flüchtig erwähnt werden.

Wird der Jambus und Trochäus verdoppelt, so entsteht die jambische und trochäische Reihe, Dipodie:

◡ – ◡ – |
– ◡ – ◡ |

Ueberhaupt sind im Deutschen selbstständig versbildend von diesen Versfüßen nur die vier ersten, der Trochäus und Jambus, Daktylus und Anapästus, und außerdem etwa noch der Choriambus. Wir werden den Charakter der durch sie gebildeten Versmaße im nächsten Kapitel näher untersuchen. Die übrigen Versfüße dienen nur als Ersatz zur Bereicherung des Rhythmus oder finden in den verwickelteren Zusammensetzungen der heroischen Odenstrophe und in den deutschen Nachdichtungen alter Klassiker eine Stelle.

Wir haben die Metrik, wie es sich für ein Handbuch ziemt, dargestellt nach der Praxis unserer klassischen und modernen Dichter, ohne die Controversen zu berühren, welche die bisherige Theorie der Metrik über den Haufen zu werfen suchen. Roderich Benedix in seinem „Wesen des deutschen Rhythmus" erklärt die Tonstärke und nicht die Tondauer für das erste und maßgebende rhythmische Element der deutschen Sprache; er spricht daher nicht von langen und kurzen, sondern von schweren und leichten Silben; die Betonung der einzelnen Wörter in der Sprache wird nach ihm durch den Wortton und durch den Beziehungston geregelt. Dabei führt er die deutsche Rhythmik auf die Wortfüße zurück und meint, ein Versfuß, den die deutsche Sprache als Wortfuß nicht hat, sei nicht deutsch und entschieden gegen den deutschen Rhythmus. Dies behauptet er sogar vom Spondäus, der wenigstens in einfachen deutschen Wörtern nicht vorkomme, und gegen den Benedix einen leidenschaftlichen Vernichtungskrieg führt, selbstverständlich vom Pyrrhychius, Molossus, Amphimacer u. a.

Von diesem Standpunkte aus verwirft der deutsche Rhythmiker die antiken Metren, in denen namentlich die gewaltsamen Spondäen,

wo die betonte Silbe in der Arsis, die leichtere in der Thesis steht, versbildend wirken. — Die Vertheidigung dieser Spondäen, deren sich Platen und die Plateniden am häufigsten bedienen, übernimmt Wessely in seinem „Grundprincip des deutschen Rhythmus,“ indem er nachzuweisen sucht, daß der Ton in Worten wie „Allmacht,“ „Sturmwind“ auf der zweiten Silbe ruhe, welche den Begriff ausdrücke. Wessely selbst formulirt das deutsch-rhythmische Princip als die heutige historisch veränderte, feststehende Quantität im Coordinationsverhältnisse mit der nur der deutschen Sprache eigenen substantiellen Schwere.

Noch schärfer als Benedix spricht sich Wilhelm Jordan gegen die silbenmessende Metrik aus und will den epischen Vers der Germanen mit den vier Hebungen, die mit Senkungen abwechseln, in seine alten Rechte einsetzen, ja er findet in ihm den fast ausschließlichen Vertreter des eingebornen Sprachgesetzes. Er will nachweisen, daß auch die neuere Poesie ihre schönsten Effecte ihren gelegentlichen Treulosigkeiten gegen die silbenmessende Verslehre verdanke. Wenn er indeß behauptet, daß Schiller's Bühnenvers unter der leichten Oberhülle eines fünffüßigen Jambus, seinem Rhythmus nach in Wahrheit identisch sei mit dem epischen Verse der Germanen, nur daß nicht stets vier Hebungen, sondern zwei bis vier seine Gruppen bilden und wenn er für diese Behauptung die ersten Verse des „Don Carlos“ anführt, so ist diese Beweisführung wenig stichhaltig; denn der Vers des Don Carlos hat seine besondern Eigenheiten, welche der Bühnenvers des „Wallenstein“ und der „Jungfrau von Orleans“ nicht kennt. Nur mit der größten Gewaltsamkeit ließe sich das Gesetz des epischen Verses auf diese jambischen Fünffüßler übertragen. Eher erinnert die freie Rhythmik in Heine's „Nordseebildern“ an den epischen Vers, ebenso seine Liederverse wie überhaupt der Vers der Volkslyrik; doch keineswegs darf man in diesen freieren Formen ein Suchen und Tasten nach der unerreichbar verlornen altgermanischen Schönheit sehn; im Gegentheil, die Modificationen sind durch das rhythmische Gesetz der sich fortbildenden Sprache bestimmt, und die Rückkehr zur altgermanischen Rhythmik wäre eine Reaction gegen den wahren Fortschritt der Neuzeit. Die festen geläuterten Vers-

formen kann man nur gewaltsam zurückbilden und zurückbringen zur Regellosigkeit der alten unreifen Anfänge germanischer Dichtweise. Nirgends bei Schiller oder Heine finden sich Hebungen ohne Senkung, wie sie Jordan in der „Nibelunge" nach den alten Mustern gebraucht; nirgends werden in die Senkungen mehrere Kürzen gestellt. Es ist das ganz dieselbe Gewaltsamkeit, wie bei den Klopstock'schen Päonen. Der Versfuß als solcher ist in der neuen Metrik zu seinem Recht gekommen und gerade den Versfuß kennt die altgermanische Versmengerei nicht.

Wenn auch die deutsche Metrik exact, die deutsche Rhythmik ausdrucksvoll genug ist, den reimlosen Versen ein charakteristisches Gepräge zu geben: so erschließt doch in allen germanischen Zungen erst der Reim den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklangs. Der Reim ist keineswegs die Erfindung eines besonderen Volkes, der Araber oder irgend eines andern; er ist eine innere Nothwendigkeit der accentuirenden Poesie, den er hebt den Accent hervor und kräftigt dadurch den Rhythmus. Schon die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen, im Provençalischen, Alt- und Nordfranzösischen sind gereimt. Im Althochdeutschen gelangte der Endreim in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zur ausschließlichen Herrschaft, und auch in der altnordischen z. B. der isländischen Poesie herrschte der Reim im eigentlichen Volksliede (rûnhuda). Dem Endreim voraus ging in der Geschichte der dichterischen Formen die Alliteration, die Wiederholung von gleich oder ähnlich klingenden Konsonanten am Anfange der einzelnen Wörter oder Silben. Neuerdings hat Richard Wagner häufig in seinen Operntexten und Wilhem Jordan die Alliteration in einer größern umfassenden Dichtung, seiner „Nibelunge," angewendet; der letztere ist zugleich in der bereits erwähnten Schrift als begeisterter Anwalt des Stabreims aufgetreten. Ihm zufolge ist die Alliteration eine mehrfache, in geregelten Pausen erfolgende Wiederholung der nämlichen Luftfigur und erweckt das Wohlgefallen des Ohrs in ähnlicher Weise, wie die gleichen Schwingungszeiten und Wellenbreiten des reinen Tons. Zu dieser sinnlich musikalischen Wirkung kommt der geistige Reiz: der Parallelismus der Vorstellungen und Gedanken. In der Wiegenzeit menschlicher

Sprache war jedem Laut, jedem einzelnen Buchstaben ein gewisser Vorstellungs- und Gedankenwerth verbunden. Darauf beruht die von der Sprache prästabilirte Harmonie. Die sinnlich wahrnehmbaren Harmonieen des Stabreims sind zugleich Harmonieen der Wortseelen und so wirkt er durch die Symbolik der Laute, die in ihm lebendig geblieben ist. Der Endreim ruht vorzüglich auf dem Vocal und dieser symbolisirt nicht den Gedanken und die Vorstellung, wie der Konsonant, sondern die Empfindung und den Affect. Die Anzahl und Stellungen des Stabreims innerhalb einer epischen Langzeile erschöpfen alle Möglichkeiten des Gesetzes. Dies Gesetz lautet: „Nur die Hebungen alliteriren." Ueber die Varianten bei der Anwendung giebt Wilhelm Jordan eingehende Auskunft.

Gegen die Ueberschätzung der Alliteration muß die neue Poetik protestiren. Man mag ihr bei Neudichtung altgermanischer Sagenstoffe ein Recht einräumen, man mag sie zur Tonmalerei hier und dort benutzen, wie Bürger und Goethe öfter gethan; doch als durchgreifende Form bei moderner Dichtung ist sie als zu arm und todt zu verwerfen. Die Beweisführung Jordan's beruht auf der Erschleichung, daß der Endreim nur auf dem Vocal beruhe. Dies ist falsch; er enthält die Mittel- und Endkonsonanten ebenfalls und alles was Jordan von der Bedeutung der Konsonanten sagt, kommt auch ihm zugute, wenngleich in anderm Grade. Er ist die reichere Form und das an seinen Vollklang gewöhnte Ohr kann in dem Anlaut nur eine anklingende Sprachspielerei erkennen, mag man immerhin das geheimnißvolle Wesen des Sprachgeistes in ihm belauschen wollen. Es ist ein Präludiren auf den Saiten; der Reim erst giebt den vollen Akkord.

Als Beispiele der Alliteration führen wir aus Jordan's Dichtung an:

Enthülle der **H**erzen **h**oldes Ge**h**eimniß —
Das **l**eise Gelispel im **L**aube der **L**inde —
Wie an Felsen ge**b**rochen das **B**rausen der **B**randung.

Die Assonanz ist der Anklang der Vocale in mehreren aufeinander folgenden Wörtern oder in den Schlußwörtern der Verse. Auch dieser historische Vorklang des Reimes hat für unsere Zeit

keine andere Bedeutung, als daß er mit Glück zu onomatopöischer Malerei angewendet werden kann.

Der Reim, als der volle Gleichklang der Silben und Wörter bei verschiedenen Anfangsbuchstaben, behauptet seine Bedeutung für die deutsche Poesie auch, seit dieselbe in ihrer Weise die antiken Versmaße nachgeahmt und dem eigenen Silbenmaß ein festes Gesetz gegeben. Da sie dadurch nicht zu einer quantitirenden im alten, plastischen Sinne des Wortes geworden, sondern eine accentuirende geblieben ist: so ist der Reim nicht zu einem luxuriösen Klange herabgesetzt, sondern der nothwendige musikalische Schlußstein des Rhythmus geblieben. Auch ist es eine irrige Ansicht vieler Philosophen und Aesthetiker, daß der kunstvollere Rhythmus und Reim sich ausschließen, daß z. B. die Architektonik der antiken Strophe den Reim unter keiner Bedingung ertrage. Sie vergessen dabei ganz, daß der deutsche Rhythmus vom antiken wesentlich verschieden ist, indem bei ihm nicht die Quantität allein, sondern auch der geistige Accent entscheidet, und daß der Reim wesentlich dazu beiträgt, denselben hervorzuheben. So sagt Guest in seiner „history of English Rhythmus" (London, 1838, I., 116.): „Der Reim ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde; er markirt den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt dadurch den Rhythmus*)." Seine Bedeutung für die Strophenbildung werden wir späterkennen lernen. Deshalb hab' ich in meinen „Neuen Gedichten" gewagt, Oden nach dem Schema der antiken Horazischen Strophen zu reimen, indem ich überzeugt bin, daß gerade ihr rhythmischer Gehalt, statt dadurch abgeschwächt zu werden, weit lebhafter hervorgehoben wird und sich dem deutschen Ohr melodischer einschmeichelt. Die Strophen selbst sondern sich klarer; unnöthige enjambements, Worthäufungen, pedantische Konstruktionen werden vermieden, indem der Reim selbst auf größere Lichtung des Ausdrucks hinwirkt; der rythmische Gang aber prägt sich durch den volltönenden Ab-

*) It marks and defines the accent and thereby strengthens and supports the rhythm. Auch ein bedeutender Philologe, Rudolf Westphal, spricht sich neuerdings zu Gunsten der gereimten antiken Strophen aus.

schluß der Zeile um so lebhafter dem Ohre ein. Der strenge Maßstab der antiken Strophe ist dabei von selbst ausgeschlossen; die deutsche Sprache kann sich die antiken Versmaße nur mit wesentlichen, durch den Sprachgenius bedingten Modifikationen aneignen. Der Widerspruch zwischen der sogenannten Sprachplastik, die ja nur einer ausschließlich quantitirenden Sprache zukommt, und dem Reim ist daher nur ein scheinbarer. Sollte es mir nicht gelungen sein, die Vorzüge dieser Neuerung zur Geltung zu bringen: so liegt der Fehler nur an der Schwäche meines Talentes, keineswegs an dem Princip selbst, das ein glücklicher begabter Dichter nach mir gewiß mit Erfolg in Anwendung bringen wird.

Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eines der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtung. Jede Verkürzung seiner Schönheit macht ihn eigentlich überflüssig oder verwandelt ihn in eine Assonanz. Das Beispiel unserer klassischen Dichter ist hierin nicht maßgebend; wir haben in Platen einen Klassiker der Form, welchem die jüngere Generation nachstreben soll; denn der Fortschritt der Sprache selbst erleichtert die Erfüllung der Forderungen, welche die strenge Technik an den Dichter stellt.

Die Reinheit des Reimes wird erreicht:

1. Durch die vollkommene Gleichartigkeit der Vocale und Konsonanten. Hiergegen wird besonders bei den Diphthongen gefehlt. Reime, wie höhlt und fehlt, dräun und Reihn u. dgl. m., sind fehlerhaft, wenn sie sich auch bei Schiller finden. Höchstens kann man dem Reim eines e und eines leicht betonten ä gestatten. Ebenso müssen die Konsonanten sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als in ihrem harten oder weichen Charakter entsprechend sein. Reich und Zweig, eigen und Leichen sind unreine und fehlerhafte Reime. Auch darf man nicht einen langen und einen kurzen Vocal aufeinanderreimen z. B. Straßen und lassen, Bahn und heran.

2. Durch die Gleichartigkeit in Bezug auf den Accent. Man darf nur Silben reimen, auf denen der gleiche Accent ruht z. B. nicht: Gebet und lebet, verblich und erblich.

Man theilt die Reime in Bezug auf die Silbenzahl in männliche (einsilbige) z. B. Reim, Keim, weibliche (zweisilbige) z. B. Wasser, Prasser, gleitende (dreisilbige) z. B. gleitende, schreitende. Gleitende Reime sind z. B;

Mädchen entsiegelten,
Brüder! die Flaschen;
Auf! die geflügelten
Freuden zu haschen. Matthisson.

Wir lachen der grämlichen
Runzeln der Zeit,
Und bleiben die nämlichen
Morgen wie heut! Matthisson.

Laß die umzingelnden, plauderhaft klingenden, liebesverräth'rischen Spangen —

und:

Schwingt eine Taube sich, regt es im Laube sich, meint er daß du gekommen.
Rückert, Gitagovinda.

Außerdem erwähnt man noch den zweisilbigen schwebenden Reim, der, wie der gleitende aus Daktylen, so aus Spondäen besteht z. B. ehrlos, wehrlos. Der sogenannte reiche Reim d. h. die vollständige Wiederholung desselben Wortes oder derselben Silbe in einer anderen oder gar in derselben Bedeutung und Zusammensetzung, ein Reim, der von der französischen Poesie in erste Reihe gestellt wird, ist im Deutschen wohl ganz zu verwerfen und verdient in unserer Sprache eher ein armer genannt zu werden; denn der Reim verlangt außer dem Reiz der Wiederholung auch den leise angedeuteten Reiz des Kontrastes, der durch die Verschiedenheit der Anfangs-Konsonanten erzeugt wird.

Die eben angeführte Eintheilung der Reime ist keineswegs blos von formalem Werth. Abgesehn davon, daß sie bei der Bildung der Strophen durch den Wechsel längerer und kürzerer Verszeilen in's Gewicht fällt, hat jeder dieser Reime seinen bestimmten Charakter. Der männliche giebt dem Vers Ernst, Würde, Festigkeit, Energie; der weibliche Weichheit, Milde, sanftes Hinschmelzen; der gleitende höchste Beweglichkeit und Munterkeit, der schwebende

eine gewichtvolle Hemmung und Besinnung. Die beiden letzten werden indeß nur ausnahmsweise gebraucht, sowie sich auch in den deutschen Gaselen hin und wieder ein gereimter Kretikus findet. — Wenn die Reinheit des Reimes für seine sinnliche Schönheit unumgänglich ist: so kann seine geistige nur durch die volle Bedeutung des Wortes gewahrt werden, das sein Träger ist. Der Reim ist der volltönende Schlußaccent des Verses — setzt man ein bedeutungsloses Nebenwort an diese doppelt hervorgehobene Stelle, so erhält der ganze Vers einen matten und nichtssagenden Charakter. Gereimte Partikeln und beiläufige Bezeichnungen jeder Art sind in der That unleidlich. Wenn dagegen der Reim das geistig entscheidende Wort des Verses trägt, wenn die beiden gereimten Verszeilen mit ihrer geistigen Quintessenz sich im Reim begegnen: so erhalten die Verse jenen Zauber und jene Energie, welche das echte Gepräge des dichterischen Genius sind.

Ebenso wie die Bedeutungslosigkeit der Reime ist ihre Trivialität zu vermeiden, die stereotype Wiederkehr beliebter Klänge, besonders der Minnelyrik. Nichts giebt einer Dichtung einen so blassen und fadenscheinigen Charakter, als dieses Schaugepränge abgetragener Reime, wie Herzen, Schmerzen, Liebe, Triebe. In neuer Zeit hat man hierin Fortschritte gemacht und dem Reim mehr Neuheit und Arom zu geben verstanden, wenn auch vielleicht Freiligrath mit seinen exotischen Reimen und gereimten Fremdwörtern zu weit gegangen ist. Ein Beispiel von ebenso gedankenkräftigen, wie neuen, den Charakter der Dichtung selbst spiegelnden Reimen giebt folgende Stelle aus Hermann Lingg's „Spartakus."

Versammelt hielt sein Sclavenheer
Der Tracier Spartakus am Meer,
Und auf zum rauchenden Vesuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:
Von nun an Männer, nicht mehr Sclaven,
Erheben wir das Schwert und strafen
Der Unterdrücker Uebermuth.
Du Berg dort blitz' in uns're Rache,
Der Menschheit ganzes Herz erwache
In uns, um ihr verlornes Gut.

Germanen, Skythen, Perser, Parter,
Illyrier, Gallier, Dacier, Sparter,
Jetzt treffet, daß die Wunde klafft.
Wir waren lang genug die Schlächter
Für dieses Volkes Blutgelächter,
Genug die Mörder uns'rer Kraft.
Ein Tiger lauert in der Schlucht,
Auf, Nubier, schlagt ihn in die Flucht.
Ein Wolf ist's, Cimbern, der euch droht,
Schwingt eure Keulen, schlagt ihn todt!
Beweist die Kraft der erz'nen Sehnen,
Die ihr so oft in den Arenen
Bei'm lauten Beifallruf erprobt;
Doch diesmal, wenn der Sand zerstoben,
Soll euch der todte Römer loben,
Wie lebend er euch nie gelobt.
Erhebt die Schwerter, schwingt die Sensen!
Gebt ihnen Feste, gebt Circensen,
Gebt einen Gladiatorenkampf!
Kämpft! Kämpft, bis über Leichenwogen
Das Roß der Ritter Purpurtogen
In Staub und Fetzen niederstampf'.

Mit Ausnahme der letzten etwas harten Elision, die im Reim zu vermeiden ist, und der nicht ganz reinen Reime Vesuv und Ruf, Sclaven und Strafen, die indeß für das Ohr erträglich sind und mehr das Auge beleidigen, haben wir hier eine Reihenfolge reiner, gedankenkräftiger und neuer Reime, welche die Energie des ganzen Gedichtes außerordentlich stützen. Durch die in den Reim gestellten Wörter: Circensen, Arenen, Togen wird das römische Colorit des Gedichtes und selbst der Charakter des Sclavenaufstandes kräftig hervorgehoben, während diese Reime dabei durch ihre ungesuchte Neuheit einen frischlebendigen Eindruck machen.

Fünfter Abschnitt.

Die vorzüglichsten Versmaße.

Jedes Versmaß hat seine rhythmische Bedeutung, seinen bestimmten Charakter. Dieser Charakter erleidet wesentliche Modifikationen durch die Zahl der Füße, welche den einzelnen Vers bilden, durch die volle Beendigung der rhythmischen Reihe oder den Abbruch mitten im Takte (Katalexis), durch die Art und Weise, wie katalektische und akatalektische Verse verknüpft werden, und durch die Bildung der Verse zu Strophen, welche meistens durch den Reim bestimmt wird.

1. Das trochäische Versmaß.

Man nimmt als kleinste Einheit in der Regel die trochäische Dipodie (– ⏑ – ⏑) an, in welcher sich schon kleinere Gedichte bilden lassen. Wie das Vorausgehn der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen andringenden, hinausstürmenden, thatkräftigen Charakter giebt: so enthält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektirenden Zug. Der Vers beginnt gleichsam mit dem vollen, beruhigten, selbstgewissen Klang und breitet sich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen! Die Emphase der Seele geht voraus und trägt den Vers; sie nimmt die äußere Welt in sich hinein, wie die Kürze während des ganzen Verses bis zum Schluß zwischen den Längen steht. Besteht der trochäische Vers aus sehr wenigen oder aus sehr vielen Füßen: so erhält dieser Zug der Beobachtung einen mehr heitern und schwunghaften Charakter, während die mittlere Zahl der Füße ihn für das Elegische und Sentenziöse geeignet macht.

Der längere trochäische Vers kann durch Daktylen, nur nicht im ersten und letzten Fuße, weil dadurch im An- und Austönen der Charakter des Trochäus überhört werden würde, lebendiger, durch Spondäen im zweiten Fuße jeder Dipodie gewichtiger gemacht werden. Doch ist besonders der Daktylus nur sehr selten und mit großer Vorsicht anzuwenden, weil der aufdringliche Tonfall dieses Versfußes leicht dem Ganzen einen hüpfenden Charakter

verleiht. Die deutsche Sprache ist sehr reich an Trochäen; aber indem sehr oft selbstständige Wörter diesen Versfuß bilden, ist hier das Zusammenfallen des Vers- und Wortfußes eine schwer zu vermeidende Gefahr.

a) Die trochäische Dipodie.

– ◡ – ◡ |

Der einzelne Doppelfuß bildet schon eine Verszeile, abwechselnd mit dem Kretikus, der eben eine katalektische, trochäische Dipodie ist. Doch werden beide am besten nicht regelmäßig wechselnd neben einander gestellt, sondern der Kretikus erst nach mehreren Dipodieen als Ruhepunkt.

Dieser Vers eignet sich für die leichtere Betrachtung:

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe. Platen.

oder für das anmuthige Naturbild:

In die Blüthen,
In die Blätter,
Rauscht das erste
Frühlingswetter,
Ruft die erste
Nachtigall,
Aller Blumen
Kelche füllend,
Himmlisch, himmlisch
Zu den Wolken
Aus dem Thal.
Leopold Schefer.

b) Dreifüßige Trochäen.

– ◡ – ◡ – ◡

– ◡ – ◡ –

Dies Versmaß, in welchen der katalektische und akatalektische Vers, der männliche und weibliche Reim mannichfach wechseln können, hat einen ernsteren Charakter. Lauter katalektische Drei-

füßler eignen sich für eine scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung:

Sonnenuntergang,
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

Durch den Himmel wild
Jagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Teich.

Lenau.

c) Vierfüßige Trochäen.

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ —

Sie können auch mit dreifüßigen wechseln nach folgendem Schema:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ —

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang,
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang.

Lenau.

Am gebräuchlichsten ist die folgende Strophenbildung:

Wenn des Gottes letzter milder
Schimmer sich vom See verlor,
Steigen mir Gedächtnißbilder
Aus der Welle Nacht empor

Platen.

Hesper's bleiche Trauerkerze
Lodert an der Tages Gruft,
Durch der Kiefern öde Schwärze
Saust so bang die Abendluft.

Matthisson.

Die vierfüßigen Trochäen prägen den Charakter dieses Versmaßes am reinsten aus und werden daher auch vorzugsweise angewendet. Dieser Vers hat einen ernst beschaulichen Charakter;

er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenspiel. Er hat gerade das Maß zu einer knappen, scharfzugespitzten Sentenz, welche der nächste Vierfüßler antistrophisch ausführen oder erwiedern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein, z. B.:

Träumet, wer beginnt zu steigen;
Träumet, wer da sorgt und rennt;
Träumet, wer von Haß entbrennt,
Kurz, auf diesem Erdenballe
Träumen, was sie leben, alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.
Calderon (nach Gries).

Das folgende Beispiel zeigt dagegen seinen für die Sentenzenfülle geeigneten Charakter:

Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum!
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben.
Und die Träume selbst sind Traum.
Calderon (nach Gries).

In der That ist dies die Art und Weise, in welcher die spanischen Dramatiker diesen Vers behandelt haben. Ihre Eigenthümlichkeit, das blendende und schlagende Phantasiespiel, die Dialektik der Begriffe, der Pomp der Schilderung, die Häufung der Sentenzen und Bilder, hängt wesentlich mit dem Gebrauche dieses Verses zusammen. Doch da gerade diese Eigenschaften keine Vorzüge des dramatischen Styles sind, der im Gegentheile Energie des Ausdruckes und die Vermeidung alles überflüssigen Pompes in weithingezogenen Schilderungen und Betrachtungen verlangt: so kann die Anwendung des vierfüßigen Trochäus im deutschen Drama nicht gebilligt und anempfohlen werden. Nach dem Vorgang der Romantiker haben die deutschen Schicksalstragöden Müllner in der „Schuld,“ Grillparzer in der „Ahnfrau,“ und in „der Traum ein Leben,“ Houwald im „Leuchtthurm,“ außerdem Schenk im „Belisar,“ Beer im „Paria,“ Auffen-

berg in der „Alhambra,“ Raupach, Zedlitz u. A. in einigen Dramen den vierfüßigen Trochäus in Anwendung gebracht; aber nicht, ohne damit ein ebenso spitzfindiges wie weitschweifiges Pathos, eine an Wiederholungen reiche Redseligkeit zu verbinden und die lyrische Reflexion über die dramatisch-straffe Motivirung überwiegen zu lassen, Fehler, zu denen dieser reflektirende Vers von selbst verführt. Auch die spanische Romanze hat ihn für ihre epische Lyrik gebraucht; der „Cid“ von Herder giebt uns ihre Klänge anmuthig wieder. Für die Epik sind die Anaphoren und Epistrophen dieses Vierfüßlers emphatische Mittelglieder zur Fortführung der Erzählung, z. B.

In dem Dome zu Kordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel. Heine.

oder:

In dem Schloß zu Alkolea
Tanzen zwölf geschmückte Damen,
Tanzen zwölf geschmückte Ritter,
Doch am schönsten tanzt Alonzo. Heine.

Im letzten Gesange meines „Carlo Zeno„ hab' ich den vierfüßigen Trochäus gebraucht, weil er mir zum elegisch reflektirenden Charakter, den hier die Dichtung annimmt, zu stimmen schien.

d) Fünffüßige Trochäen.

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab. Hölty.

Schweigend in der Abenddämmrung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt;
Nur daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.
Matthisson.

Man hat, wie diese Beispiele zeigen, den Vers früher zum vollen und schweren Austönen einer melancholischen Stimmung, zu Elegieen im engeren Sinne des Wortes benutzt, und in der

That eignet er sich hierzu, besonders wenn Spondäen noch seinen hinsterbenden Tonfall schwerer und schmerzlicher machen. In neuer Zeit dagegen hat man, angeregt durch die serbische Volksepik, den Fünffüßler zum Träger von Balladen, Sagen, Märchen gemacht, ihm aber durch hineinverwebte Daktylen mehr Abwechslung und Lebendigkeit gegeben. Dies Versmaß finden wir in Platen's „Abassiden.“ Ohne solchen daktylischen Wechsel ist „die weiße Schlange“ von Geibel gedichtet, der dafür mit Vorliebe Spondäen anwendet:

Auf der Burg in reichgeschmückter Halle
Schweigsam brütend sitzt der greise Stojan,
Sitzt beim vollen Silberkrug und trinkt nicht,
Starrt empor zum Balkenwerk der Decke,
Das von gold'nen Drachenköpfen funkelt;
Hell in's Fenster lacht die Spätherbstsonne.

e) Sechs- und siebenfüßige Trochäen.

α. – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
β. – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Diese Verse haben einen etwas schwerfälligen und schleppenden Gang und werden daher nur bei Nachdichtungen und ausnahmsweise in Anwendung gebracht. Der geniale ungarische Dichter Petoefi benutzt den sechsfüßigen Trochäus mit Glück zur Ausmalung seiner stimmungsvollen Pußtabilder und auch in den meistens ungewandten Uebersetzungen dieser Gedichte macht dies Versmaß einen charakteristischen Eindruck. Es spiegelt sich in demselben eine Melancholie, die gleichsam aus der in's Breite gehenden, endlos sich erstreckenden Einsamkeit der Natur reflektirt. Rückert hat seine „Frühlingshymne“ in trochäischen Siebenfüßlern gedichtet.

f) Der trochäische Tetrameter.

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ |
oder katalektisch – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ | – ◡ – |

Dieser trochäische Achtfüßler entsteht dadurch, daß vier trochäische Dipodieen nebeneinander gestellt werden, und zwar trennt eine Cäsur nach dem Schlusse der zweiten Dipodie den Vers in zwei Abschnitte.

Derselbe hat einen lebendigen, aber doch dabei würdigen Gang. Er eignet sich daher für eine lebendig gedankenvolle Poesie. Wie die Vierfüßler hat auch der Achtfüßler einen antithetischen Charakter und ist eine passende rhythmische Waffe für den scharfen Spott. Nach dem Vorgange des Aristophanes hat sie Platen in den Parabasen, auch im Dialog seiner Lustspiele benutzt:

Weltgeheimniß ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort,
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch athmet, zuckt und schaudert, Alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Antithetisch spottend sind folgende Tetrameter Platen's:

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne blos,
Und verbanntet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Uebels Quell,
Preist man Clauren's Albernheiten und verbietet Schiller's Tell.

2. Das jambische Versmaß.

Der Jambus (⏑–), ein Versfuß, bei welchem die kurze Silbe der langen vorausgeht, hat, im Gegensatz zum Trochäus, einen energischen, anspringenden, hinausdrängenden Gang. Er ist der Vers des dramatischen Pathos, der auf die Zukunft wirkenden Handlung, der auf sie hinausweisenden Spannung. Schon die Jamben der Griechen hatten einen angreifenden Charakter, und so heftig war der in sie ergossene Spott des Archilochos, des ersten Jambendichters, daß die davon Betroffenen sich selbst das Leben nahmen. Wie der Trochäus für das über seinen Tiefen brütende Gemüth, für den über den Räthseln des Lebens grübelnden Geist der willkommene rhythmische Träger ist: so der Jambus für das Gemüth, das den Eindruck der Welt erfaßt, für den Geist, der sich in kühner Selbstständigkeit ihr gegenüberstellt. Der Trochäus ist subjektiver, der Jambus objektiver. Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erst erringen. Die Länge im Trochäus ist die ruhige Basis des Verses, von welchem er ruhig absinkt; die Länge des Jambus ein immer neues Hinderniß, gegen welches er stets von neuem anstürmt. Darum ist der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des sehn-

süchtigen Gefühles, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens. Er ist der Vers frischer Liebeslyrik, welche die Schranken zu durchbrechen trachtet, der Vers der Gedankenpoesie; denn auch der Gedanke ringt mit der Welt und sucht sie zu überwinden. Der Jambus ist ferner der Vers des Drama's, denn das Drama zeigt uns den Kampf des menschlichen Willens, die energische Spannung des Menschen gegen den Menschen*). Auch für eine nicht allzu schwunghafte Schilderung, welche dem Object Zug für Zug ablauscht, gleichsam in immer neuem Anlaufe auf dasselbe anbringt, ist er geeignet, und die epische Poesie hat ihn in kunstvolle Strophen gegliedert.

Die Vielseitigkeit des Jambus, seine Anwendung in allen Zweigen der Dichtkunst, hat im Deutschen ihren tieferen Grund. Unsere Sprache hat wenig Wörter, welche den Jambus selbstständig ausprägen z. B. Gebet. Dadurch wird im jambischen Versmaß das Zusammenfallen der Wort- und Versfüße, die Gefahr des Trochäus, vermieden und im Gegentheile durch fortwährende Einschnitte eine große rhythmische Lebendigkeit hervorgerufen, welche dem an und für sich frischeren Charakter des Verses noch mehr zugute kommt.

Der Jambus kann mit dem Spondäus und Anapästus wechseln, welche eigentlich nur im ersten Fuße jeder Dipodie Platz greifen. Doch da z. B. der fünffüßige Jambus nicht nach antiken Dipodieen zu messen ist, so kann auch der Spondäus in ihm seine Stelle wechseln und ist nur im fünften Fuß zu vermeiden, weil er dort dem Vers einen hinkenden, choliambischen Charakter geben würde. Im ersten und dritten Fuß wird er stets am wirksamsten stehen.

a) Die jambische Dipodie.

◡ – ◡ –

Sie wechselt in der Regel mit einem hyperkatalektischen Jam-

---

*) Archilochum proprio rabies armavit iambo,
Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus et populares
Vicentem strepitus et natum rebus agendis.
Hor. ad Pis. v. 79—82.

bus ◡–◡–◡. Sie eignet sich zu leichten, anmuthigen, tändelnden Gedichten:

Ich lobe mir
Mein Dörfchen hier.
Denn schön're Auen
Als rings umher
Die Blicke schauen
Sind nirgends mehr. Bürger.

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde schallen
Wann denkst du mein? Matthisson.

b) Der drei- und vierfüßige Jambus.

◡–◡–◡– | ◡–◡–◡–◡–
◡–◡–◡–◡ | ◡–◡–◡–◡–◡

oder beide vereinigt

◡–◡–◡–◡–
◡–◡–◡–◡

z. B.:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl,
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange. Mörike.

Der dreifüßige Jambus, wenn er ganz rein gehalten ist, hat einen sanften Charakter; er bezeichnet ein nicht weitgreifendes Streben, das sich rasch beruhigt:

Das heiße Herz vergißet,
Woran sich's müd' gekämpft,
Und jeder Wehruf ist
Zur Melodie gedämpft. Meißner.

Der drei- und vierfüßige Jambus, mit abwechselnden männlichen und weiblichen Reimen und strophischen Verschlingungen, welche durch die Stellung der Reime bedingt sind, eignet sich zu mannigfachen Ergüssen des Gefühles und Gedankens, welche indeß eine gewisse Mitte gedämpfter Stimmung nicht überschreiten dürfen. Denn das Streben dieser Jamben ist nicht weit hinaus-

greifend, der Anprall nicht stark genug, um eine größere Energie wirksam auszudrücken. Das Naturbild, die einfache innige Empfindung, der Inhalt des sangbaren Liedes, besonders in künstlerisch geadelter Form, lassen sich in diesen Drei- und Vierfüßlern, in den mannigfachen Kombinationen ihrer Vereinigung angemessen darstellen. Ebenso eignen sie sich zu Trägern einer ruhigen Reflexion, einer beschaulichen Lebensweisheit — Schiller hat die meisten Parabeln und Räthsel, Hebbel, Feuchtersleben, Kinkel, Bodenstedt, Rückert haben mancherlei Sinngedichte voll abend- und morgenländischer Lebensweisheit in diesen Jamben gedichtet. Z. B.:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'. Schiller.

Schilt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was Theures reißt.
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist. Hebbel.

Auch hat Schiller in mehreren seiner Balladen, z. B. „die Kraniche des Ibykus" und „der Kampf mit dem Drachen," sich der vierfüßigen Jamben bedient, deren Ernst und Würde er dadurch zu erhöhen suchte, daß er sie in große Strophen vereinigte.

Verse mit vier Hebungen und Senkungen waren im Altdeutschen bräuchlich und in der That ist der vierfüßige Jambus vaterländischen und nicht antik-klassischen Ursprunges. Er verträgt daher auch eine freiere Behandlung und erhält durch die Beimischung zahlreicher Anapäste einen bewegteren und malerischen Charakter. Diesen Vers hat Goethe vorzugsweise in den Monologen und im Dialog seines „Faust" angewendet, indem er freilich seine Energie durch zahlreiche Fünffüßler verstärkte. Den Vers mit drei Hebungen und Senkungen finden wir in Heine's reizenden „Liedern" wieder.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmernd im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz.

Nach dem Vorgange mittelalterlicher Muster, welche für die epische Erzählung den Vers mit vier Hebungen wählten, wie Gottfried von Straßburg in „Tristan und Isolde,“ hat man auch in neuer Zeit seine Anwendbarkeit für größere epische Dichtungen versucht, so z. B. Max Waldau in seiner „Cordula“:

Graubündtner Land, du Netzgestrick
Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
Der Wasser Blitz in der Klemmen Spalt
Und greiser Arven Riesengestalt.

Natürlich würde er für ein Epos mit großen Kulturperspektiven und ernstem Völkerkampfe unangemessen sein, weil dazu seine tragende Kraft nicht ausreicht, während die poetische Erzählung, die nur ein persönliches Lebensschicksal behandelt, an diesem beweglichen Rhythmus eine genügende Stütze findet.

c) Der fünffüßige Jambus.

⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Die Verehrer der antiken Metrik sind sehr geneigt, diesem Vers jede Berechtigung abzusprechen, während die dichterische Praxis der Neuzeit ihn zu ihrem Liebling erwählt hat. In der That tritt das Charakteristische des jambischen Metrums in ihm am schlagendsten hervor. Für das lyrische Empfindungselement hat er nicht genug Concentration — dagegen ist er für das Drama, das Eepos und das didaktische Gedicht gleichmäßig geeignet. Er hat Lebendigkeit, Spannung und Energie und ist geräumig genug, um größere objective Ausführungen in sich aufzunehmen, jene bestimmter eingehenden Motivirungen, die für Tragödie und Epos unerläßlich sind. Dabei besitzt er eine hinlängliche Elasticität und Frische, um durch seinen immer neuen Anlauf nicht zu ermüden. Freilich hat man sich nicht mit Unrecht über die Monotonie seines Tonfalls, den sogenannten Jambentrab, besonders in den zahlreichen deklamatorischen Tragödieen der Neuzeit beklagt. Diese Monotonie wird aber nur durch eine einförmige Behandlung des Verses hervor-

gerufen und liegt nicht in seinem Wesen. Der dramatische Jambus verträgt nicht nur häufige Einschnitte, enjambements, die Abwechslung mit Anapästen und Spondäen, sondern er erfordert sie, und wenn der Dichter diese Belebung seines Rhythmus nicht aus Nothbehelf, sondern mit künstlerischem Takt in einer dem Sinne der Verse entsprechenden Weise ausführt, so gewinnt der Vers dadurch einen malerischen Charakter, der ihn zum Ausdrucke des dramatischen Affektes, zur Begleitung der ruhigen Motivirung, der energischen Spannung, der bewegteren Leidenschaft vorzugsweise befähigt. Es ist nicht zu leugnen, daß die fünffüßigen Jamben sich fast nie einer solchen künstlerischen Behandlung erfreut haben, indem theils ihre Korrektheit in Einförmigkeit ausartete, theils ihre freiere Bewegung nur aus Unkorrektheit und Nachlässigkeit hervorging. Shakespeare hat oft mit genialen Instinkt den Jambus in einer dem Pathos, das er ausdrücken soll, entsprechenden Weise behandelt, während er ebenso oft ohne Grund ihm einen lässigen und unregelmäßigen Gang gab. Malerisch sind z. B. die Jamben in König Lear's Monolog auf der wetterdurchtobten Haide:

Blow, wind and crack your cheeks! rage! blow!

Diesem Jambus fehlt ein Fuß, aber er tönt gleichsam in kräftigen Donnerschlägen aus. Den Zickzack der Blitze zu schildern, wählen die Verse eine geflügeltere Gangart: You sulphurous and thought-executing fires u. s. f. Schiller hat den Jambus am dramatisch lebendigsten in seinem ersten und in seinem letzten jambischen Trauerspiele, im „Don Carlos" und „Wilhelm Tell" behandelt. Im „Carlos" ist der Dialog durch die Ausbrüche des Affectes mannichfach durchschnitten; die Satzenden fallen nicht mit den Enden der Verse zusammen, was dem Ganzen einen minder getragenen, aber für die Conversation, wie z. B. in der Scene zwischen Carlos und der Eboli ausdrucksvolleren Charakter giebt; im „Tell" aber verleiht die volksthümliche Lebendigkeit, die überall eingreifende Thätigkeit der Massen dem Jambus größere Beweglichkeit.

Der fünffüßige Jambus ist von allen deutschen Versmaßen das wichtigste und verdient die eingehende Untersuchung, die ihm neuerdings Fr. Zarncke in seiner gründlichen, aber noch nicht ab-

geschlossenen Schrift: „Ueber den fünffüßigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe.“ Erste Abtheilung (1866) hat zu Theil werden lassen. Zarncke bezeichnet als Eigenthümlichkeiten des Lessing'schen Fünffüßlers im „Nathan“ die Kühnheit der Enjambements, die man fast ein unausgesetztes Hineinstürmen in den nächsten Vers nennen möchte, und das Brechen des Rhythmus, den Antagonismus des Verses und Satzes, der hier an die Stelle einer gänzlich fehlenden Cäsur tritt. In Bezug auf das Enjambement macht Zarncke mit Recht darauf aufmerksam, daß die Verschmelzung zweier Verse um so enger ist, je näher die durch das Versende getrennten Begriffe zusammengehören, daß man zwischen solchen Wörtern an den Versenden unterscheiden müsse, die Träger und Ausdruck einer bestimmten Vorstellung sind und solchen, die nur auxiliarer Natur sind, wie Pronomina, Partikeln, Hilfszeitwörter u. s. f. Bei Lessing sind die Enjambements der zweiten, viel härteren Art sehr gebräuchlich, wodurch ein hastiges Hinüberspringen von Vers zu Vers veranlaßt wird. Schiller's erste Jamben in „Don Carlos“ lehnten sich an die Lessing'schen an, was Enjambements, den Anatagonismus von Vers und Satz und die häufigen Wiederholungen desselben Wortes betrifft; doch was bei Lessing mehr aus einer Emphase des Verstandes, ging bei Schiller aus Emphase des Gefühls hervor. Wie Schiller an den englischen blanc-vers, so knüpfte Goethe an den episch-lyrischen Vers der italienischen Stanzen an; die Jamben seiner Dramen sind ganz die Jamben seiner Lyrik.

Die Cäsur des fünffüßigen Jambus ist eine freie und wechselnde. Martin Opitz in seinem Buche: „Von der deutschen Poeterei“ verlangt die unbewegliche Cäsur nach der vierten Silbe noch als unverbrüchliche Regel, während Philipp Zesen im Hochdeutschen Helikon noch die Cäsur nach der sechsten Silbe gestattete, diese mußte aber unbeweglich sein. Als letzter Prophet der starren Cäsur trat Gottsched auf, der alle Stümper schalt „die in den fünffüßigen Versen den Abschnitt bald nach der vierten, bald nach der sechsten Silbe, bald gar nicht machten.“ Doch über diese metrische Orthodoxie siegte alsbald die mit dem wachsenden Einfluß der englischen Literatur

hereinbrechende Ketzerei. Schon Johann Heinrich Schlegel erkannte die Cäsur nach der vierten Silbe zwar als wohlklingend an, doch fand er sie bei längeren Gedichten ermüdend durch die Art des Wohllauts und gestand ein, daß auch ein zehn- oder elffilbiger Vers ohne Cäsur deshalb nicht des Wohlklangs entbehre und ohne Beschwerde in einem Athem ausgesprochen werden könne. Schiller bildete den fünffüßigen Jambus, ohne bewußte Rücksicht auf die Cäsur, nur nach metrischem Gefühl. Fortwährend cäsurlose Verse werden bald als schlechtgebaut empfunden; im Uebrigen ist der freieste Wechsel der Cäsuren, auch mit der Cäsurlosigkeit, für den modernen Fünffüßler geboten.

Der fünffüßige Jambus läßt sich sowohl reimlos anwenden, als auch er gerade die volltönensten und am häufigsten wiederkehrenden Reime verträgt und den mannigfachen italienischen Strophenbildungen zu Grunde liegt.

Den reimlosen Fünffüßler (blanc-vers) haben wir von den englischen Epikern und Dramatikern überkommen. Milton's „verlorenes Paradies," Glover's „Leonidas" sind in derselben Form gedichtet, in welcher Shakespeare, Massinger, Beaumont und Fletcher, Otway, mit größerer Elasticität, Addison, Rowe, Congreve u. A. mit stereotyper Korrektheit ihre Tragödieen abfaßten. Der fünffüßige, reimlose Jambus verdrängte in Deutschland den Alexandriner. Er stammt freilich schon aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, wo man eine Reihe viermal gehobener Verse mit einem längern von fünf Hebungen, am liebsten mit klingendem Ausgang schloß. Friedrich von Hausen (gest. 1190) hat den Vers zuerst zu größeren Strophen verwendet und zwar ohne unbewegliche Cäsur, ebenso andere Vorgänger von Walther von der Vogelweide, wie Reimann der Alte und Hartmann von Aue. Walther selbst bediente sich des Verses nur in einzelnen Zeilen. So oder in Versreihen trat er noch in den Dramen von Opitz, Gryphius, in Gedichten von Flemming, Günther u. s. w. auf. Im Drama überwog lange der Alexandriner, bis Johann Elias Schlegel in der Uebersetzung von Congreve's „trauernder Braut" dem fünffüßigen Jambus die Bahn brach. Seinem Beispiel folgten Cronegk, Browe im „Brutus" u. a. Nach

Herder's warmer Anerkennung, der die großen Vorzüge dieses Verses in Bezug auf innern Gehalt, auf Abwechslung und Deklamation, Stärke und Freiheit und die Fähigkeit, sich verschiedenen Denk- und Schreibarten anzuschmiegen, gegenüber der Monotonie des Alexandriners hervorhob, wandten ihn unsere Klassiker in ihren besten Dramen an, und ihrem Vorbild folgten fast alle Dramatiker der Neuzeit: Körner, Kleist, Grillparzer in den meisten Dramen, Raupach, Uhland, Grabbe und zwar mit den kühnsten Licenzen, Immermann, Hebbel, Gutzkow (an die Lessing'sche Behandlungsweise erinnernd, namentlich im „Uriel Akosta"), Prutz, Mosen, Wilbrandt, ich selbst. Für das Epos dagegen ist der reimlose Jambus in Deutschland nicht gebräuchlich geworden, und der gereimte nur in bestimmten Strophen. In der That erscheint der reimlose Jambus für die epische Dichtung zu kahl und nüchtern. Den gereimten Fünffüßler hab' ich in der zweiten Abtheilung meines „Carlo Zeno" für die epische Darstellung in Anwendung gebracht.

Der fünffüßige Jambus bildet die Grundlage für die kunstvoll verschlungenen meist italienischen Strophen, welche die deutsche Dichtkunst mit ebenso wohllautenden wie zu anmuthiger Gedankenverkettung geeigneten Formen bereichert habeu.

α. Das Sonett.

Das Sonett besteht aus vierzehn fünffüßigen Jamben *), von denen die je vier ersten und die je drei letzten eine Strophe bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile, die zweite, dritte, sechste und siebente reimen mit einander, während die Reimverknüpfung der sechs letzten Zeilen eine beliebige ist. Das Sonett ist eine ebenso kunstvolle wie schöne Form für die reflektirende Lyrik Wie das antike Distichon im Hexameter den Gedanken episch ausbreitet, im Pentameter innerlich zusammenfaßt: so liegt derselbe Formgedanke der strophischen Architektonik des Sonetts zu Grunde. Das Sonett ist das in ein romanisches Reimgebäude verwandelte antike Distichon.

*) Sonette in Alexandrinern wurden von Opitz und seinen Nachfolgern oft gebildet; ebenso in vierfüßigen Jamben. Die Romantiker bildeten auch Sonette in Trochäen.

In den beiden ersten Strophen breitet sich das Gefühl melodisch aus; diese Ausbreitung ist voll und ungehemmt: sie braucht nicht bei dem zweiten Reim in der vierten Zeile zu stocken: sie geht mit einem, sich in den Klängen wiegenden Behagen bis zur fünften Zeile weiter und ruht erst in der achten aus, wo sie den vierten wiederkehrenden Reim der ersten Zeile als willkommenen Schlußstein begrüßt.

Dann beginnt aber die Rückkehr des Gefühles und des Gedankens zu einem melodischen Abschluß, wie ihn der Pentameter des Distichon's ausdrückt, und sowie dieser Fünffüßler einen Fuß weniger hat, als der Sechsfüßler, so hat die zweite Abtheilung des Sonettes einen Reim weniger, als die erste, wodurch die Form als solche befähigt wird, diesen melodischen Fall des springquellartig aufsteigenden Gedankens auszudrücken. Das Sonett giebt dem Ausdruck der Empfindung nicht blos Vollklang, sondern auch Präcision, den Gedanken Ebenmaß und Symmetrie und bedeutsamen Abschluß. Denn erst dann wird es einen wahrhaft künstlerischen Eindruck machen, wenn der Schlußgedanke nicht äußerlich angehängt ist, sondern alle Fäden des Ganzen in schöner Einheit zusammenfaßt.

Der Hauptabschnitt des Sonetts ist, seiner ganzen Architektonik nach, ein so scharfer, daß alle Herüberziehung der Sätze aus der achten in die neunte Zeile, als den Bau und Sinn des Ganzen umwerfende Fehler zu verdammen sind. Auch Hinüberziehungen aus der ersten in die zweite Strophe sind nicht zu billigen, indem sie den strophischen Charakter umwerfen und die klare Sonderung des Ganzen unterbrechen. Selbst von Enjambements aus der ersten dreizeiligen Strophe in die zweite halten sich die besseren Sonettendichter frei, wenn hier auch der nach dem Schluß hindrängende Fall eher eine kleine Ueberstürzung entschuldigt.

Das Sonett ist ein Prokrustesbett des Gedankens für den Stümper, für den Meister ein himmlisches Grahamsbett voll Leben weckenden Zaubers. Wie überall die Form den Künstler t r ä g t und nicht h e m m t: so trägt auch das Sonett den Dichter, indem es dem Strom seiner Empfindung von Hause aus ein bestimmtes Bett anweist, dem Gedanken eine feste und maßvolle Gliederung

giebt und zugleich ein volles Austönen und einen prägnanten Abschluß gewährt. Es ist die geeignete Form für die Liebesempfindung, welche sich immer neuen Beziehungen der Liebe in hin- und herrollendem Gedankenspiele hingiebt, für die Sätze einer sinnigen Lebensweisheit, die sich nicht epigrammatisch zusammenfaßt, sondern die wärmer und voller austönt, für harmonische Lebensbilder, ästhetische Reflexionen u. s. f. Einen kriegerischen Klang hat Rückert in seinen „geharnischten Sonetten" dieser Form gegeben. Da dieser Inhalt aber mit ihr in offenbarem Widerspruch steht, so haben Rückert's patriotische Sonette einen paradoxen Charakter. Petrarca und Camoëns sind von den ältern romanischen, Platen, Herwegh, Geibel, Strachwitz von den neuen Sonettendichtern die besten, während die romantischen Sonette zu vielen Klingklang, zu wenig geistige Bedeutung hatten. Wir nehmen das folgende aus, das zugleich die Form des Sonettes trefflich charakterisirt:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze. A. W. Schlegel.

β. Die Stanzen, die ottave rime.

Die ottave rime bilden eine achtzeilige Strophe, in welcher der erste, dritte und fünfte, der zweite, vierte und sechste Vers reimen und zum Schlusse der siebente und achte ein Reimpaar bilden:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Find' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu — nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert. Goethe.

Diese Strophe hat durch die sich suchenden und fliehenden Reime einen anmuthigen Wogenschlag, der sich durch den zusammentönenden Akkord der letzten Verse beruhigt. Der voll heraus blühende Reimstrauß hat etwas Luxuriöses, das sie im Deutschen wohl zu Widmungsversen, Prologen, gedankenvollen Apostrophen, aber nicht zu größeren epischen Gedichten geeignet macht. Anders verhält es sich in den romanischen Sprachen, wo die Reimfülle der Sprache selbst in diesen Strophen ausschäumt. Hier liegt ihr epischer Charakter darin, daß die sechs ersten Zeilen mit den verschlungenen Reimen eine hinundhergehende, behagliche Schilderung gestatten, welche durch die beiden letzten wieder in dem strophischen Rahmen festgehalten wird. Bekanntlich hat Tasso sein „befreites Jerusalem," Ariosto seinen „rasenden Roland," Camoëns seine „Lusiade" in diesen Strophen gedichtet; von neueren deutschen Dichtern Ernst Schulze sein kleines, zartes, aber auch phantastisch verschwimmendes Epos: „die bezauberte Rose." Die Ueberzeugung, daß die ottave rime der deutschen Originaldichtung bei längerer epischer Ausdehnung eine allzugroße Monotonie geben würden, hat Wieland zum Bau einer Strophe angeregt, welche wir, nach seinem „Oberon" in dem sie angewendet ist, wohl die Oberonsstrophe nennen dürfen. Sie besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen, aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs, die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei willkürlich verschlungen sein. Die strengen ottave rime sind daher nur eine mögliche Form ihrer zahlreichen Kombinationen, welche in der That unter der Hand eines großen Talentes einen außerordentlichen malerischen Reichthum entfalten können. Diese Strophe scheint uns in der neuern Zeit mit Unrecht miß-

achtet zu sein. Sie ist für eine größere epische Dichtung durch ihre anschmiegende Vielseitigkeit sehr angemessen. Außer Wieland hat sie von unsern großen Dichtern auch Schiller bei seiner Uebersetzung des Virgil benützt:

Still war's und jedes Ohr hing an Aeneens Munde,
Der also anhub vom erhab'nen Pfühl:
O Königin, du weckst der alten Wunde
Unnennbar schmerzliches Gefühl!
Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
Wie durch der Griechen Hand die Thränenwerthe fiel.
Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Eine andere Abart der ottave rime ist die Spenserstanze welche der Dichter Spenser in seiner „Feenkönigin" und Lord Byron in seinem „Childe Harold" zur Anwendung brachte. Die Strophe ist neunzeilig, die Reimpaarung derartig, daß zuerst zwei Zeilen: die erste und dritte, dann vier: die zweite, vierte, fünfte und siebente und zuletzt drei: die sechste, achte und neunte aufeinander reimen. Um dieser Strophe mit den vielverschlungenen Reimen und der weiten Ausbreitung einen genügend starken Abschluß zu geben, hat die letzte Zeile einen Fuß mehr. Wir theilen zur Probe eine Strophe aus „Childe Harold" in der vorzüglichen Gildemeister'schen Uebersetzung mit:

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch, die Oelfrucht schwillt,
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emf'gem Mühn,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;
Vom Gold Apoll's die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn.
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt, — Natur ist ewig schön.

Die Strophe würde für ein thatkräftiges Epos einen zu schleppenden Gang haben; aber für ein Feenmärchen und seine phantastischen Verkettungen, für Schilderungen und Reflexionen, die weitaus-

greifend sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, dürfte sie eine geeignete Darstellungsform sein.

γ. Die Terzine.

Die Terzine besteht aus drei immer wiederkehrenden Zeilen mit je drei sich kreuzenden Reimen. Jede Terzine weist durch die beiden ihr fehlenden Reime über sich hinaus in die nächste. Sie hat nicht den sicheren Abschluß des Sonettes und der Stanze; sie bildet eine in's Unendliche fortgehende Kette:

> Durch Trümmer drang ich in des Traums Bethörung,
> Bang ringend, unbewußt nach welchem Ziele;
> Ringsum zu Bergen thürmte sich Zerstörung.
>
> Denn stolze Riesenbauten sah ich viele
> Zu Staub zermorscht, die manch Jahrhundert ragten,
> Gesunken, wie die Blume fällt vom Stiele.
>
> Und stumme Säulen sahn mich an und klagten,
> Inschriften dran, verlöscht, mühvoller Lesung,
> Die halbes Wort verscholl'ner That mir sagten. Sallet.

Die Terzine ist eine vorzugsweise epische Form, indem sie sich gleichsam ohne bestimmten Damm in die Weltweite ergießt. Auch eignet sie sich für Reflexionen, für weit ausgesponnene Gedanken, die ohne scharfe Einschnitte dem freien Zuge der Ideenassociation folgen. Dante hat bekanntlich seine divina commedia in Terzinen geschrieben, und in der That passen sie zur Darstellung einer Wanderung durch die drei Reiche der Ewigkeit, indem sie sowohl in den drei zusammentönenden Reimen für ein schilderndes und grübelndes Verweilen einen Halt geben, als auch, da jede Strophe durch den fehlenden Reim unfertig über sich hinausweist, die immer weiter eilende Wanderschaft treffend charakterisiren. Einen „Ahasver" muß man in Terzinen schreiben. Für größere epische Gedichte eignen sie sich im Deutschen nicht, ihres allzu üppigen Reimes und schleppenden Ganges wegen. Rückert hat ein mehr reflektirendes, als episches Gedicht in diesen Versen geschrieben. Außerdem haben Platen, Herwegh und Sallet einige wohltönende

Terzinen verfaßt. Neuerdings dichtete Paul Heyse eine Novelle in Terzinen, denen man, bei ihrem heiter schäkernden Ton, attische Grazie nachrühmen muß. Es ist neu, das weihevolle Versmaß Dante's als Träger einer ganz modernen, in plauderhaftem Conversationston erzählten Novelle zu sehn; doch versteht es der Dichter, der Terzine ihren hochfeierlichen Gang abzugewöhnen und sie durch allerlei Coupirungen, Enjambements und kecke Reime in einen burschikosen Trab zu bringen. Nirgends wird der dreifache Reim als eine hemmende Schranke empfunden, sondern als ein im Spiel hingeworfener Fangball, den die Muse des Dichters mit wohldressirter Gewandtheit apportirt.

Der Raum unseres Werkes erlaubt uns nicht, auf andere italienische Strophenformen näher einzugehn, wie z. B. auf die Ritornelle, in denen zwei gereimte Jamben einen assonirenden einschließen, auf die Kanzone, eine größere, mit freier Architektonik gebaute Strophe, welche in zwei Hälften zerfällt, in welcher mit den fünffüßigen Jamben dreifüßige wechseln können, die Reimverschlingung und Verszahl indeß freigegeben ist, aber die zweite Strophe der ersten so treu nachgebildet sein muß, wie die Antistrophe der griechischen Tragiker der Strophe*). Wir erwähnen nur noch, daß in Sonett und Stanze der deutsche Vers mit männlichem oder weiblichem Reim schließen kann, in der Terzine indeß der nur der weibliche Reim besser beibehalten wird.

---

*) Die Kanzone stammt von den provençalischen Troubadours her. Zur Mustergültigkeit haben sie Dante und Petrarca ausgebildet; doch verkünstelte man später in Italien wieder das überlieferte Schema. Petrarca hat keine Kanzone unter 5 und keine über 10 Strophen gedichtet; später dichtete man Kanzonen in 20, 40, ja 80 Strophen. Die Zahl der Verszeilen jeder Strophe wechselt bei Dante und Petrarca zwischen 9 und 20 Versen. Jede Strophe zerfällt in zwei Hälften, von denen die erste frosite (Stirn) oder piedi (Füße), die zweite sirince (Schleppe) oder volte (Wendungen) heißt und erst durch den Endreim der ersten, der sie eröffnet, mit dieser verbunden ist. Die anfangs willkürlichen Reimstellungen wurden später nach Dante's und Petrarca's Muster normirt. Abgesehen von den Kanzonen der Romantiker hat in neuester Zeit Max Waldau einige vortreffliche Kanzonen gedichtet.

d) Der sechsfüßige Jambus.

⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –

Er besteht aus drei doppeljamben, welche mit Anapästen und Spondäen wechseln können. Spondäen dürfen in den ersten Fuß jeder Dipodie gestellt werden, während der zweite rein austönen muß, um den jambischen Charakter nicht zu verwischen. Anapäste können an jede Stelle dieses Sechsfüßlers gesetzt werden, nur nicht an die sechste; denn der Anlauf zweier Kürzen gegen die letzte Länge würde ebenfalls den jambischen Charakter des Verses aufheben. Je nach der Cäsur zerfällt der Sechsfüßler (senarius) in zwei verschiedene Verse: den griechischen Sechsfüßler (Trimeter) und den französischen Sechsfüßler (Alexandriner.)

α. Der Trimeter.

Bei dem Trimeter liegt die Cäsur so, daß sie den Vers nicht in zwei gleiche Hälften theilt. Da der griechische Trimeter sich aus Trochäen mit einer Vorschlagsilbe gebildet, so fällt sie hinter das Ende der ersten trochäischen Dipodie, wo also jedesmal das Wort zu Ende sein muß:

⏑̄ | – ⏑ – ⏑̄ ‖ – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –

Bewundert viel und ‖ viel gescholten Helena,
Vom Strande komm' ich, ‖ wo wir erst gelandet sind.
Noch immer trunken ‖ von des Gewoges regsamen
Geschaukel, das vom ‖ phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig hohem ‖ Rücken durch Poseidon's Gunst
Und Euros Kraft in ‖ vaterländische Buchten trug.

Göthe, Faust.

Die Anapäste oder vielmehr Daktylen in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst werden sie vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren, hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile ‖ nie versiechender Quell entspringt,
Wo nur den Boden ‖ stampfen mag dein Pegasus.

Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helena,“ Schiller in einigen Scenen der „Jungfrau“ angewendet. Die Versuche von Minkwitz, Märker u. A., ihn für größere Tragödieen in Anwendung zu bringen, können indeß für nicht gelungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisirende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Drama's würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abtheilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

⏑̄ – ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | (⏑)

Die du mit ew'ger Gluth || mich Tag und Nacht begleitest,
Mir die Gedanken füllst || und meine Schritte leitest,
O Rache, wende nicht || im letzten Augenblick
Die Hand von deinem Knecht! || Es wägt sich mein Geschick.

Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodieen entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abtheilt, so erhält er dadurch etwas Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspieles; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen, satyrischen, elegischen und idyllischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. Man suchte ihn auch in Strophen einzutheilen, durch den Wechsel männlicher und weiblicher Ausgänge belebter zu machen. In Alexandrinern mit lauter weiblichen Ausgängen glaubte man einen der epischen Breite des Hexameters entsprechenden Vers gefunden zu

haben, während der regelmäßige Wechsel weiblicher und männlicher Ausgänge das Versschema des Pentameters wiederholen sollte. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiscenz des Zopfstyles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihen ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, theils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte anbrachten, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisirten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, theils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüßigen Jambus wechselt, wie es schon Uz in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Ramler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — solch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Oestlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind, dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet! Freiligrath.

e) Der achtfüßige Jambus (Tetrameter).

◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – ‖ ◡ – | ◡ – | ◡ – | ◡ – (◡)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.
Platen.

Sie reiten in gedrängtem Troß, wo sich vermengen Sand und Luft.
Sieh da, verschlungen hat sie schon der Ferne schwefelfarb'ner Duft.
Freiligrath.

3. Das daktylische Versmaß.

Der Daktylus (– ⏑ ⏑) hat einen geflügelten, hüpfenden Charakter, der sich am schärfsten im gleitenden Reim ausprägt. Es ist durchaus erforderlich, daß seine beiden Kürzen rein gehalten und nicht Längen statt ihrer gesetzt werden; sonst erlahmt der beschwingte Gang des Verses augenblicklich. Selbstständig und rein kann er nur in kleineren Gedichten benutzt werden. Im Wechsel mit dem Spondäus bildet er das größere epische und elegische Versmaß.

α. Zwei- und mehrfüßige Daktylen.

– ⏑ ⏑ – ⏑ (– ⏑ ⏑)

Christ ist erstanden!
Freude den Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden. Goethe.

– ⏑ ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Fruchtlos hinieden
Ringst du nach Frieden!
Täuschende Schimmer
Winken dir immer;
Doch wie die Furchen des gleitenden Kahns
Schwinden die Zaubergebilde des Wahns.
Matthisson.

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben.
Schiller.

In der Regel werden Strophen gebildet, in denen Verse von verschiedener Länge sich ablösen. Die reinen Daktylen eignen sich zur Schilderung eines bewegten Naturlebens, einer jubelnden Freude, wie in jenem Engelschor des „Faust.“ Das „Lüfteleben“ schildert Rückert malerisch in Daktylen:

Wär' ich die Luft, um die Flügel zu schlagen,
Wolken zu jagen,
Ueber die Gipfel der Berge zu streben,
Das wär' ein Leben!

Tannen zu wiegen und Eichen zu schaukeln,
Weiter zu gaukeln,
Seele den flüsternden Schatten zu geben,
Das wär' ein Leben!

Ebenso ertönt Platen's Matrosenchor auf dem von Fluthen gewiegten Schiffe:

Löst mir in Eile,
Brüder, die Seile,
Weil wir nach langer, nach drückender Weile
Wieder der prächtigen,
Aber verdächtigen
Fluth uns bemächtigen,
Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!

Oft bilden die reinen Daktylen mit Trochäen Strophe und Antistrophe, wie in Schiller's „Frauenwürde," oft bilden sie bei trochäischen Versen eine Art zweizeiligen Refrains.

Reine sechs- und mehrfüßige Daktylen finden sich in Rückert's meisterhafter Uebersetzung des indischen Gedichts „Gitagowinda:"

Reizende, reiche den Nektar der Lippe, belebe den Sclaven, den todten,
Den in dir lebenden, welchem die Gluthen der Trennung zu athmen verboten!

β. Der Hexameter.

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ‖ ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – –

Der Hexameter bestand ursprünglich aus sechs Daktylen:

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡

ein in's Weite ergossenes Schema, aus welchem er sich zu künstlerischer Gliederung emporraffte. Zunächst vertauschte er den letzten Daktylus, der in's Unbegrenzte fortzuhüpfen drohte, mit einem Spondäus, um einen festen Schlußstein für die Verszeile zu gewinnen. Dann stellte er überhaupt diese Spondäen als Hemmsteine dem hinunterrollenden Taumel der Daktylen entgegen, und zwar an allen Stellen, nur nicht an der vorletzten, wo der Charakter des Verses am schärfsten hervortritt, um nicht seine freie Bewegung ganz zu lähmen. Ausnahmen sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet; z. B.

Wie oft | Seefahrt | kaum vor|rückt, müh|volleres | Rudern
Fortar|beitet das | Schiff, wenn | plötzlich der | Wog' Ab|gründe
Sturm auf|wühlt und den Kiel | in den | Wallungen | schaukelnd
da|hinreißt. Schlegel.

Hier steht der Spondäus: „Wog' Ab" an der fünften Stelle; aber dieser und der vorhergehende Hexameter malen durch schwergehäufte Spondäen den mühevoll arbeitenden Gang des Schiffes, eine Malerei, welche durch den ausnahmsweisen Spondäus des fünften Fußes am ausdrucksvollsten hervortritt.

Der letzte Schritt, die sechsfüßigen Daktylen künstlerisch zu gliedern, war die Cäsur, welche männlich heißt, wenn sie nach der ersten Silbe des dritten Daktylus und Spondäus eintritt:

Stolberg über der Stadt || am besegelten Busen der Ostsee. Voß.

weiblich dagegen, wenn sie nach der zweiten Silbe des dritten Daktylus steht:

Horcht' ich der lockenden Wachtel || im grünlichen Rauche der Aehren.
Voß.

Ohne Cäsur hat der Hexameter einen unorganischen, stolpernden Gang. Doch kann statt dieser Cäsur auch eine Doppelcäsur nach der ersten Silbe des zweiten und der ersten des vierten Daktylus oder Spondäus stehn:

Ob er zum Kampf || des heroischen Lieds || unermüdlich sich gürtet.

Klopstock, Goethe, Schiller haben im Deutschen die Spondäen mit Trochäen vertauscht; in neuester Zeit ist man, nach dem Vorgange von Voß, darin gewissenhafter und strenger geworden.

Der Hexameter hat, besonders in den alten Sprachen, einen vollwogenden, majestätischen Gang. Wir fahren auf ihm gleichsam hinaus in das weite Meer des Lebens mit bald beschleunigter, bald verlangsamter Fahrt. Dieser Vers des klassischen Volks- und Kunstepos, des Homer und Virgil, wurde von Klopstock zuerst in Deutschland eingebürgert, obwohl er den oratorischen Hymnenklängen der Messiade nur mit Wiederstreben sich fügte. Goethe in „Hermann und Dorothea," dem „Reineke Fuchs" und der „Achillëis," Schiller in einzelnen Distichen brauchten ihn mit größerer Freiheit; strenger und kunstmäßiger behandelt ihn

in seiner „Louise“ und seinen Uebersetzungen der griechischen und römischen Epiker Voß, der Luther der Homerischen Bibel, dessen Uebersetzungen so leicht kein Nachfolger verdrängen wird. Am reinsten haben Schlegel und Platen den Hexameter durchgeführt; und in der That darf man vom neuen Hexameter den ausschließlichen Wechsel von Spondäen und Daktylen verlangen, um so mehr, als sein Reich ein beschränkteres geworden ist. Denn für den epischen Vers der Neuzeit kann er nicht mehr gelten; die letzten Versuche, ihn wieder einzuführen, wie das idyllische Epos von Moritz Hartmann „Adam und Eva,“ Friedrich Hebbel's „Mutter und Kind,“ Paul Heyse's „Thekla,“ „Euphorion“ von Gregorovius, der „König von Sion“ von Robert Hamerling, Versuche, in denen die Vorzüge moderner Verskunst vor der klassischen unverkennbar sind, haben diesen Vers doch nicht populär gemacht. Der Hexameter hat für uns durchaus nicht die Bedeutung, die er für die streng quantitirende Sprache der Griechen und Römer hatte, gereimt würde er monoton und klappernd klingen — das moderne Epos aber verlangt die Strophe und den Reim. Die rhythmische Malerei des Hexameters, die vorzugsweise im Wechsel der Spondäen und Daktylen besteht, läßt sich auch in anderen Versmaßen erreichen. So bleibt sein Wirkungskreis heut zu Tage auf die kürzere Idylle und vorzugsweise auf das Distichon beschränkt.

γ. Der Pentameter.

– ◡̄◡̄ | – ◡̄◡̄ | – ‖ – ◡◡ | – ◡◡ | –

Der Pentameter ist ein um einen Fuß verkürzter Hexameter, der gegenüber dem expansiven Charakter des hinausstrebenden Sechsfüßlers einen mehr concentrirten Charakter hat. Der Hexameter ist centrifugal, der Pentameter centripetal. Zwei Daktylen prallen gegen eine Länge an und prallen wieder von ihr zurück. Hinter dieser Länge ruht die streng zu beobachtende Cäsur. Da der Pentameter indeß durch die einsame Länge der Cäsur und des Schlusses einen verstümmelten Charakter hat: so wird er nie allein, sondern immer mit dem Hexameter zusammen gebraucht, mit welchem er das antike Distichon bildet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Für die beiden ersten Daktylen des Pentameters können Spondäen stehn; für die beiden letzten aber nicht, indem sie an dieser Stelle den melodischen Fall des Verses hemmen würden.

Das Distichon, das elegische Versmaß der Griechen, bildete sich aus dem Hexameter und bezeichnete den Uebergang der Epik in eine Lyrik, welche noch epische Elemente in sich enthält. Aus der Breite der äußern Welt kehrte das sinnige Gemüth in sich selbst zurück. Wegen dieser künstlerischen Bedeutung verdient das Distichon, in welchem Mimnermos, Tyrtäos, Theognis, Ovid, Tibull, Properz, Goethe die „römischen Elegieen" Schiller den „Spaziergang," beide zusammen die „Xenien" gedichtet, für das größere und kleinere Sinngedicht, die Elegie und das Epigramm, beibehalten zu werden. Es eignet sich vortrefflich für die epigrammatische Antithese. In neuer Zeit hat besonders Hebbel scharfe und schlagende Xenien in dieser Form gedichtet.

4. Das anapästische Versmaß.

Der Anapästus (◡◡–) ist gleichsam der beschleunigte Jambus; der einfache Anprall des Jambus wird hier ein verdoppelter, und dadurch der Vers lebhaft und stürmisch bewegt. Im Auftakt kann statt des Anapästus ein Jambus stehn, doch nicht durchweg, in einzelnen Zeilen muß der strengere Rhythmus immer angedeutet sein. Ebenso kann statt des letzten Anapästus ein Jambus stehn, wodurch der heftige Anlauf etwas beruhigter austönt. Auch der Spondäus, dessen zweite Silbe einen höhern Ton erhalten muß, kann statt des Anapästus gesetzt werden. In kleineren anapästischen Strophen wird man Zwei- Drei- und Vierfüßler wechseln lassen und dadurch die verschiedenste Struktur des Verses erreichen. Am gebräuchlichsten ist der Zwei-, Vier- und Achtfüßler.

a) Die anapästische Dipodie.

◡◡–◡◡–◡◡–◡◡–

Dieser Vers hat Kraft, kurz abgestoßene Energie; er wechselt mit dem Jambus:

Er keuche, dem Stier,
Dem verachteten, gleich:
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich. Platen.

b) Der vierfüßige Anapästus.

◡¯◡–◡¯◡–◡¯◡–◡¯◡–

Ein rhythmisch bewegter Vers, der wie der vorige auch mit weiblichen Endungen austönen, gereimt und reimlos angewendet werden, mit Spondäen und Jamben wechseln kann. Platen hat ihn zu den Chorstrophen in seinen Lustspielen benutzt und ihm dadurch einen strophischen Charakter gegeben, daß er auf fünf Verszeilen eine sechste folgen läßt, die aus drei Versfüßen mit weiblicher Endung besteht.

Auf, auf, o Genossen! Er wandelt heran
Lichtschön, wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüsch ablegt, und die Leier bezieht
Mit Saiten! Es spült der kastalische Quell
An die Knöchel des Gotts und es schleicht Sehnsucht
In die liebliche Seele der Musen!

Romantischer Oedipus.

Ebenso läßt er einen zwei= oder dreifüßigen in der zweiten und vierten Zeile mit dem fünffüßigen wechseln.

c) Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter).

◡◡̄◡–◡◡–◡◡–◡◡– ‖ ◡¯◡–◡¯◡–◡◡–◡◡–(◡)

Dieser Vers des Aristophanes, den nach seinem Vorbilde Platen und Prutz für die Chorstrophen ihrer satyrischen Komödieen angewendet, hat einen prächtig wogenden Gang, der ihn nicht blos für behaglich ausgeführte Gemälde der komischen Muse, sondern auch für die Bilder üppiger Schilderung und Empfindung, selbst für einen majestätischen Ernst geeignet macht. Er verlangt nach jeder Dipodie einen scharfen Einschnitt; die Hauptcäsur des Verses aber fällt nach der zweiten Dipodie. Der Spondäus macht seinen Gang würdevoller. Dieser Vers kann ebenfalls eine weibliche Endung haben und reimlos, wie gereimt angewendet werden: z. B.

Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethe's erleuchtete Stirne
Glüh'n Rosen im Kranz! Kühn wäre der Wunsch zu ersingen verwandte Belohnung.
Platen.

Und gereimt:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen,
Der oftmals schon, im Laufe des Stücks, vortrat aus seiuen Coulissen!
Platen.

Ich habe in meinem „Carlo Zeno" die dritte Abtheilung, die Darstellung einer südlich glühenden Liebe, die zugleich mit siegender Heiterkeit die klösterliche Beschränkung durchbricht, in gereimten anapästischen Tetrametern gedichtet:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen verstohlen.
Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern;
Der Papagei im Käfig frägt — und die Nachtigallen erwiedern.
Das Pergament auf dem zierlichen Schrein — das ist die Hölle des Dante,
Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ewigen Rhythmen verbrannte!

Sechster Abschnitt.

Altdeutsche, antike, orientalische Strophen.

Außer den erwähnten, gebräuchlichsten Versmaßen haben wir noch theils durch den Rhythmus, theils durch den Reim bedingte Strophenbildungen zu besprechen, welche, ererbt von dem deutschen und griechisch-römischen Alterthum, für unsere neue Dichtung Bedeutung gewonnen haben.

1. Der altepische Vers.

Durch Jordan's Neudichtung des Nibelungenliedes ist der altepische Vers des „Heliant," des „Hildebrandlieds" und des „Beowulf," der Vers mit vier Hebungen und Senkungen und dem Stabreim, wieder in unsere Literatur eingeführt worden. Jordan hat in seiner bereits erwähnten Schrift eine eingehende Analyse des Verses gegeben und ist als sein wärmster Anwalt aufgetreten. Die Grundregel des Verses ist, daß er vier Hebungen erfordert d. h. Silben, welche wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satze voll betont und in ihrem Vokale länger angehalten werden. Diese Hebungen wechseln ab mit Senkungen d. h. Silben, deren Bedeutung im Satze geringer ist, die deshalb nicht, schwach oder doch weniger betont und deren Vokale kürzere Zeit angehalten werden. Ihre Zahl schwankt von Null bis zum Vierfachen der Hebungen. Aus diesem weiten Spielraum für den Gebrauch der Senkungen an allen Stellen, vor, zwischen und nach den festen Hebungen, schöpft der Vers die unendliche Mannigfaltigkeit seiner Rhythmik. In der That enthält er Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen, überhaupt, wenn man von den Taktstrichen absieht, eine ganze Musterkarte von Versfüßen, Molosse, Antispaste, Päonen. Jordan giebt eine Verstabelle, welche 26, für unser metrisches Gefühl diametral verschiedene Gestaltungen des epischen Verses aus altgermanischen Mustern bringt; ein Schema desselben zu entwerfen wäre daher eine Unmöglichkeit. Wir führen dafür einige Verse aus Jordan's „Nibelungen" zur Probe an:

Gelockt und gelenkt vom Odem der Linde,
Die das gipfelnde Jahr mit gelblichen Blüthen
Voll süßen Duftes bis oben bedeckt hat,
Kommen die Bienen aus hohlen Bäumen
Und beginnen ihr Tagwerk. Etliche taumeln
Allzu eifrig und ohne Vorsicht
Vom Nektar naschend, benetzt und belastet
Von den blüthengetragenen blitzenden Tropfen
Des Thau's, in die Tiefe und manche zum Tode
Durch die rothgefleckten raschen Forellen.
Eine andere aber vermeidet dies Unheil;

Denn fallend erfaßt sie, mit klammernden Füßchen,
Den schwankenden Stengel der Sternenblume,
Die das nickende Haupt im Hauche der Frühe
Zum Bache gebückt hat, als böte sie Grüße
Dem Vergißmeinnicht unten, das goldenäugig
Und so liebevoll blickt aus blauen Lidern.

In diesem Beispiel sind die Abweichungen von moderner Verskunst nicht allzu bedeutend; doch finden sich auch Versungeheuer, auf deren malerische Kraft der Dichter großen Werth legt, wie der folgende:

Plätscherten mit den Schweifen und plauderten geschwätzig,

die wir als Verse von vier Hebungen betrachten sollen, während sie doch nur als Achtfüßler angesehen werden können.

Wir haben bereits oben gesehn, wie der Vers mit vier Hebungen, rectificirt durch die moderne Verskunst, so daß seine Senkungen nicht über zwei Kürzen hinausgehn, in Schiller's Balladen, wenn auch nicht in seinem Bühnenjambus, wie Jordan irrthümlich meint, in manchen Volksliedern, in Goethe's „Faust," in Heine's Gedichten fortlebt; eine Rückkehr zu seiner ursprünglichen Regellosigkeit kann indeß nur in altgermanischen Neudichtungen gestattet werden. Jordan's Verstabellen beweisen zur Genüge, daß die Mannigfaltigkeit des altepischen Verses dicht an der Grenze der Prosa steht und daß die meisten Jean Paul'schen „Streckverse" sich nach seinem Schema skandiren lassen, sowie eine Menge Prosastellen aus Goethe's, Herder's Werken und andern Schriften. Diese rhythmische Gährung ist aber ein primitiver, vom Fortgang der Literatur zu festen Kunstformen überwundener Standpunkt, der durch keine künstelnde Reaktion wieder zur Geltung gebracht werden kann.

Der altepische Vers verblaßte schon im dreizehnten Jahrhundert, wo die Sylbenzählung immer üblicher wird, selbst bei Dichtern wie Ulrich von Lichtenstein und Kornrad von Würzburg. Die Unterscheidung zwischen stärker und schwächer betonten Sylben wurde immer mehr vernachlässigt. Im Massengesang, namentlich in den mehr volksmäßigen Dichtungen, wie bei Mar-

tin Beheim u. a. wog zuletzt nur die Silbenzählung vor. So entstanden die Knittelverse oder Knittelreime (wahrscheinlich dem lateinisch-griechischen Ausdruck versus rhopalici nachgebildet). Man nannte Knittelverse, auch Klippelverse solche, bei denen der Abschnitt mit dem Ende, gegen daß Gesetz des Verses, reimte. Wernicke gab seinen deutschen derartigen Reimen diesen Namen, „weil man in gewissen Fällen nach dem Knittel greifen müsse." Die Pritschmeister, Spruchsprecher, Zeitungssänger bedienen sich derselben; später ahmten Kunstdichter wie Wernicke die französischen „poêmes burlesques" in dieser freien Form nach. In der That eignet sich der roh zuklappende Mechanismus dieses Verses, der durch die Klappreime am schärfsten ausgeprägt wird, nur für das burleske Genre. Kortüm hat ihn in unserem einzigen burlesken Epos: „die Jobsiade" angewendet:

Ueber diese Antwort des Candidaten Jobses
Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes,
Der Inspector sprach zuerst: hem, hem!
Darauf die andern: secundum ordinem!

Wir wissen zwar nicht, ob Jordan auf seiner altepischen Verstabelle nicht auch Platz für diese Knittelverse findet. Goethe hat im „Jahrmarkt zu Plundersweilern" und „Pater Brey" diese Verse durchschnittlich mit mehr Respekt vor Hebungen und Senkungen behandelt. Die Anwendung der Knittelverse ist überhaupt der Gegenwart nicht zu empfehlen.

2. Die Nibelungenstrophe.

Wie der Hexameter, hat der Vers der Nibelungenstrophe sechs Füße, wenn man auf die sechs Hebungen und Senkungen einen Begriff der antiken Metrik anwenden will. Die Strophe selbst besteht aus vier paarweise gereimten Verszeilen, von denen jede wieder in zwei ungleichartige Hälften zerfällt, indem die erste Hälfte einen weiblichen (klingenden), die zweite einen männlichen (stumpfen) Schluß hat. Der zweite Halbvers der vierten Zeile markirt das Ende der Strophe durch ein volleres Austönen, indem er statt drei Hebungen vier, ja in der Gudrunstrophe sogar fünf Hebungen hat.

Im Auftakt können zwei Kürzen stehn — ebenso kann aber die Senkung ganz fehlen, wodurch zwei Hebungen nebeneinander einen spondäischen Charakter annehmen. In dieser Strophe ist bekanntlich das „Nibelungenlied" und mit wenigen Modifikationen die „Gudrun" gedichtet. Außer den schon erwähnten fünf Hebungen hat die Gudrunstrophe noch in den beiden letzten Verszeilen weibliche Endungen.

Demnach ist das wechselnde Schema für die Vershälften der Nibelungenstrophe:

◡ – ◡ – ◡ – ◡	◡ – ◡ – ◡ –
– ◡ – ◡ – ◡	– ◡ – ◡ –
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
– ◡ – – ◡	◡ – ◡ – –

Zwischen diesen Vershälften sind die mannigfachsten Kombinationen möglich:

Da klangen seine Seiten, daß all' das Haus ertost,
Seine Kunst und seine Stärke, die waren beide groß.
Süßer immer süßer zu geigen er begann;
Da spielt er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe dagegen lautet:

Es war in den Tagen, da der Winter Abschied nimmt,
Und der Vogel mit Zagen die Kehle wieder stimmt,
Daß er singe seine Weise, wenn der März entschwunden,
In Schnee und im Eise wurden die armen Waisen gefunden.

Ohne Frage hat die Nibelungenstrophe sowohl die nöthige epische Geräumigkeit, als auch eine malerische Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Sie kann trochäisch, jambisch, anapästisch erklingen; sie kann durch das Fortlassen der Senkung, durch das Zusammenprallen zweier Längen scharf und charakteristisch markiren! Dennoch entspricht ihre Anwendung in der alten Gestalt so wenig wie der eben charakterisirte altepische Vers den Gesetzen des modernen Versbaues, seit derselbe sich nach antikem Vorbilde fortentwickelt hat. Ein Ohr, das blos an Hebungen und Senkungen gewöhnt ist, mag in der Nibelungenstrophe noch die Gleichmäßigkeit des Rhythmus heraushören; ein feiner gebildetes Ohr, das an den jambischen oder trochäischen Tonfall gewöhnt ist, wird sie vermissen.

Die Mannigfaltigkeit der alten Nibelungenstrophe hat etwas zu Buntscheckiges, wenn sie nicht am rhythmischen Spalier der Neuzeit in die Höhe gerankt wird.

Zunächst wird der neue Nibelungenvers den jambischen Charakter festhalten müssen, indem er erst durch ihn ein einheitliches Gepräge erhält. Der Jambus darf aber auch mit dem Anapäst wechseln. Die weibliche Cäsur der Mitte unterscheidet die moderne Nibelungenstrophe hinlänglich vom Alexandriner.

Es stand in alten Zeiten ‖ ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande ‖ bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ‖ ein blüthenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen ‖ im Regenbogenglanz. Uhland.

Eine größere Beweglichkeit erhält die Strophe, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der zweiten Hälfte der vierten Verszeile vier Füße giebt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in: „Hie Welf" behandelt:

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Bresche ritt,
Licht war das Roß des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschen Blute geschecket bis über den Sattelgurt.

3. Antike Strophen.

Mit dem Hexameter sind auch die antiken Odenstrophen der Griechen und des Horaz in Deutschland eingeführt worden, Strophen, deren schöne rhythmische Gliederung voll melodischen Wohllautes ihre Aneignug zu einem Gewinn für die deutsche Dichtkunst macht. Ramler, Klopstok, Platen u. A. haben diese Strophen nur reimlos angewendet; ich habe in meinen „Neuen Gedichten" sie zu reimen versucht und glaube jene Neuerung, ganz abgesehn davon, wie ihre Ausführung mir gelungen, gegenüber der bisherigen kritischen Ansicht vollkommen rechtfertigen zu können.

Hegel erklärt in seiner „Aesthetik" (Bd. 3 S. 318) die Anwendung des Reimes bei den alcäischen und sapphischen Strophen für einen „unauflöslichen Widerspruch. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser

Entgegensetzung selbst verbinden, was Nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde." Diese Ansicht Hegel's beruht auf irrthümlichen Voraussetzungen. Der Reim mag einer nach dem Silbengewicht quantitirenden Sprache überflüssig und entgegengesetzt sein — die deutsche Sprache aber ist und bleibt accentuirend, wenn auch ihre Zeitmessung jetzt schärfer bestimmt ist. Eine quantitirende Sprache verträgt den Reim nicht, weil ihre Längen oft auf bedeutungslose Flexionssilben fallen; dagegen ist er für eine nach dem logischen Sinne messende Sprache ein Hauptregulator des Rhythmus. Und da die deutsche Sprache ihrer Rhythmik niemals das streng plastische Gepräge der griechischen und römischen geben kann, selbst wo sie die metrischen Formen derselben nachahmt, so kann auch der Reim, der gewöhnliche Begleiter der accentuirenden Rhythmik, sich nicht im Gegensatze gegen diese Formen befinden. Wenn er nun bei einem Versmaß, das aus einer stets wiederkehrenden Zeile besteht, wie der Hexameter, einen monotonen und klappernden Eindruck machen würde: so scheint dagegen die Strophe nach den Gesetzen des modernen Versbaues den Reim zu fordern — mindestens würde sich weder für das äußere Gehör noch für den inneren Sinn der Reim als eine störende oder nur üppige Zuthat erweisen. Dies scheint Carrière anzunehmen, wenn er sagt: (Das Wesen und die Formen der Poesie S. 118.) „In der gereimten Strophe muß das Versmaß einfach sein, sonst wird unsere Aufmerksamkeit getheilt und hin- und hergezerrt, sonst wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung." Im Gegentheil, wie wir schon oben nachwiesen, es gehört nur eine aufmerksame Beobachtung dazu, um sich zu überzeugen, daß der Reim den Rhythmus nicht verdeckt, sondern schärfer hervorhebt, daß der Rhythmus durch den Reim den schlagendsten Accent erhält. Jeder Reim zwingt zu einem klareren, sprachlichen Ausdruck, zur Vermeidung der verwickelten Syntax, der scholastischen Pedanterie, die sich durch gesuchte Worthäufungen und Wortfügungen gerade in den reimlosen antiken Strophen ein möglichst unvolksthümliches Ansehen zu geben suchte. Die vollkommene Melodie der antiken Strophen tritt im Deutschen erst hervor, wenn sie gereimt sind.

Und wenn Minckwitz in seinem Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik behauptet, daß eine Anzahl Versmaße, die ihren ersten Ursprung den Alten verdanken, „wegen ihres besonderen Klanges nicht wohl gereimt werden dürfen," so bleibt er doch die nähere Begründung dieser Behauptung schuldig. Wir aber glauben, daß gerade das Ziel, das er selbst aufstellt, „die Vereinigung einer strengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes" durch die gereimten antiken Strophen zuerst erreicht werden dürfte, und stimmen ihm vollkommen bei, wenn er in Bezug auf diese Vereinigung fortfährt: „Und zwar in dem Grade, daß nicht mehr, wie so lange Zeit geschehn, an eine mangelhafte Reihe von Silben endlich als deutsche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, sondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichsam wie durch eine Krone verziere." Den Anfang hat Platen gemacht: „Künftige Dichter werden auf der Stufe fortfahren, wo Platen stehen geblieben ist. Es kann nicht fehlen, daß jedes deutsche Ohr durch Kunstwerke, die aus solcher Verbindung hervorwachsen, angezogen und hingerissen wird." Wir behaupten nicht, die lateinischen und griechischen Silbenmaße als solche zu reimen, sondern nur kunstgerechte, nach ihrem Schema, aber mit deutscher Eigenthümlichkeit metrisch gegliederte Verszeilen. Wir legen nicht den Nachdruck auf die korrekte Nachbildung der antiken Versmaße, sondern auf die Neubildung kunstgerechter deutscher Strophen.

Wir können hier nur die hauptsächlichsten antiken Odenstrophen berücksichtigen. Platen, Klopstock u. A. haben eine Menge neuer metrischer Reihen und Strophen gebildet. Reimt man die antiken Strophen, so giebt der Reim neben dem Rhythmus für neue Bildungen einen festen Halt. So hab' ich auf alcäischer und sapphischer Grundlage einige neue gereimte antike Strophen zu bilden versucht.

a) Die alcäische Strophe.

⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒

Diese Strophe, von dem Griechen Alkäos erfunden, hat in

ihrem Auf- und Abwogen einen majestätischen Gang. Die beiden ersten Zeilen bestehn aus zwei Jamben, mit einer Nachschlagsilbe und zwei Daktylen, von denen sich der zweite in der Regel in einen Kretikus verwandelt, um dem Vers durch die letzte Länge einen festen Halt zu geben. Der dritte und vierte Vers zusammen genommen sind gleichsam eine weitere Ausführung der beiden Vershälften des ersten: der dritte ein vierfüßiger Jambus mit einer Nachschlagsilbe, der vierte aus zwei Daktylen und einer trochäischen Dipodie bestehend. So tritt die schöne Symmetrie dieses Verses zu Tage. Wir haben in den beiden ersten Zeilen einen kühn vordringenden zweifüßigen Jambus, der dann in Daktylen zurückwogt. Voller, mächtiger strömt er in der dritten Zeile noch einmal an, um dann in der vierten in zwei Daktylen zurückzuwogen und in zwei Trochäen beruhigter auszutönen. Die Cäsur nach der Nachschlagsilbe der jambischen Dipodie in den ersten Zeilen ist unerläßlich, weil auf ihr die Symmetrie der ganzen Strophe beruht.

Die alcäische Strophe eignet sich für schwunghafte Gedankendichtung über die höchsten Probleme des Lebens, die der Dichter mit mächtiger Begeisterung erfaßt. Schon ihr Erfinder hat in ihr den gewaltigen Umschwung des Staatslebens gefeiert, Horaz Lehren ernster Lebensweisheit ertheilt und den Preis des Imperators gesungen, Klopstock einige religiöse Hymnen und seine politischen Revolutionsoden, Platen ebenfalls manche politische Ode gedichtet. Auch ich habe die gereimte Strophe in den „Neuen Gedichten" zur Darstellung ernster und schwunghafter Gedanken angewendet.

Beispiele:

Rinn' unterdeß, o Leben! Sie kommt gewiß,
Die Stunde, die uns nach der Cypresse ruft!
Ihr andern seid der schwermuthsvollen
Liebe geweiht, und umweht uns dunkel. Klopstock.

Gereimt:

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte. Gottschall.

Im Ganzen eignet sich die alcäische Strophe am wenigsten zur Nachbildung in deutschen Reimstrophen, nicht weil die zwei ersten Verse eigentlich in Daktylen auslaufen und deshalb gleitende Reime an diesem Versausgang stehn müßten, denn der Kretikus giebt dem Vers zwar ein etwas anderes, aber doch immer haltbares Gepräge, sondern weil die beiden letzten Verszeilen einen zu verschiedenartigen rhythmischen Gang haben, um durch die Einheit des Reims zusammengefaßt zu werden.

Ich habe aber mit Zugrundlegung der drei ersten Zeilen der alcäischen Strophe eine neue Strophe gebildet, indem ich den vierfüßigen Jambus der dritten Zeile in der vierten wiederhole, beide durch den gleichen Reim verknüpfe und in der fünften den rhythmischen Gang der zwei ersten Zeilen wiederkehren lasse, zugleich mit dem Reim derselben. Hierdurch erhält die Strophe eine geschlossene Form und hat zugleich innere Bewegung genug für den getragenen Gedanken. Moritz Carrière hat diese Strophe als berechtigte Odenform anerkannt:

⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ – ⏑
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ – ⏑
⏒ – ⏑ – ⏒ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Und neuerwacht mit rauschendem Flügelschlag
Jetzt in Marengo's sonnigem Ruhmestag
Schweb' auf mit den geraubten Kronen,
Du Aar der Kaiserlegionen,
Vom lorbeerreichen prangenden Sarkophag.

Rudolf Gottschall.

b) Die sapphische Strophe.

– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
– ⏑ ⏑ – ⏒

Wie in der alcäischen Strophe der jambische, so überwiegt in der sapphischen der trochäische Gang. Die drei ersten Zeilen sind ganz gleich. Eine trochäische Dipodie beginnt den Vers, die in einer männlichen Länge vor der Cäsur austönt; dann tritt ein Anapäst und ein Jambus ein; der jambische Gang wird aber wieder durch die Nachschlagsilbe gemildert und dem trochäischen ge-

nähert. Die vierte Zeile, welche die Strophe abrundend austönen läßt, besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Horaz hat die Cäsur stets streng beobachtet! Läßt man sie außer Acht, wie es die meisten andern Dichter gethan, so wird der Charakter des Verses wesentlich verändert. Wir erhalten zwei trochäische Dipodieen, zwischen denen ein Daktylus steht. Dadurch wird aber der Vers bei weitem einförmiger, während er durch die Cäsur, wie die alcäische Strophe, in zwei Hälften von entgegengesetztem Gange abgetheilt wird, als deren höhere Einheit der Vers einen charakteristisch bewegten Charakter erhält. Gerade der Anapäst nach der Cäsur giebt dem Vers, der in Trochäen sinnig anfängt, eine heitere Beweglichkeit. So eignet sich die Strophe, welche die Dichterin Sappho in ihren liebeglühenden Gedichten vorzugsweise angewendet, für getragene Heiterkeit oder innige Gluth. Sie ist subjectiver, als die alcäische, durch ihren Trochäenfall mehr nach innen gewendet, in der letzten Zeile, dem adonischen Vers, mit anmuthigem Schmerze austönend. Allzuhäufige Spondäen, wenn sie auch in der zweiten Stelle der Dipodie verstattet sind, machen den Gang der Strophe zu schwermüthig oder zu schwerfällig. Außer Sappho und Alkäos haben Horaz, Klopstock, Hölty, Salis, Matthisson, Lenau und Platen sapphische Oden gedichtet:

Alles schläft und über's Gefild der Ruhe
Wandelt leisen Schrittes dahin des Lebens
Genius; sanft schimmert vom Weltdom die
Lampe des Mondes. Lenau.

Die sapphische Strophe eignet sich für den Reim, der freilich wegen der letzten kurzen Zeile seine Schwierigkeiten bietet, sodaß die Anwendung keine ausgiebige sein kann. Nur sanftaustönende Empfindungen finden in dem raschfolgenden Echo des Schlußreims einen entsprechenden Ausdruck.

Beispiel (gereimt):

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert. Gottschall.

Eine freiere Form der Strophe läßt mit jeder Verszeile den Daktylus von einem Fuß zum andern wechseln:

Ueber des Frühlings Blüthen funkelt der Hesper;
Leiser wandelt des Abends linder Odem
Durch des Hügels Blumen und durch der Haine
Dämmernde Wipfel. Matthisson.

c) Die asklepiadäischen Verse.

– ⏒ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ⏒ –

Dieser kleinere asklepiadäische Vers besteht aus zwei, durch eine scharfe Cäsur geschiedenen Choriamben denen ein Spondäus oder Trochäus vorausgeht und ein Jambus folgt. Dieser Vers wird entweder einfach wiederholt, wie in der bekannten Ode des Horaz:

Maecenas, atavis edite regibus,

oder es wird ihm ein glykonischer Vers (– ◡ – ◡ ◡ – ◡ –) vorgesetzt:

– ⏒ – ◡ ◡ – ◡ –
– ⏒ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓

Isis, Mutter Natur allein,
Darf die schöpf'rische Gunst ihrem Gebieter weihn.
Gottschall.

oder es folgt auf drei asklepiadäische Verse ein glykonischer:

– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – ◡ –

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands,

oder drei asklepiadäische Verse werden durch den pherekratischen (– ⏒ – ◡ ◡ – ◡) unterbrochen:

– ⏒ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ⏒ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ◡ ⏓
– ◡ – ◡ ◡ – ◡
– ⏒ – ◡ ◡ – ◡ –

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüth,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt. Klopstock.

Die choriambische Grundlage giebt allen diesen Strophen einen geflügelten Gang, der aber bedeutend durch die vorn und hinten angehängten Gewichte ermäßigt wird. Nur die glykonischen Verse, einzeln gebraucht, eignen sich zum leichthinhüpfenden Ausdruck eines heiteren Inhalts. Durch die zwei Choriamben wird der Gedanke immer wieder mit einem gewissen Schwung auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sich die asklepiadäischen Verse ebenso für einen schwunghaften, ernsten, ja melancholischen Inhalt eignen. Ich habe auch diese Verse in ihrer verschiedenen Form zu reimen versucht, zugleich auf ihre Grundlage neue Strophen aufgebaut, für deren Architektonik der Reim ein willkommener Schlußstein ist. Das Festhalten des choriambischen Grundtones ist bei dieser Strophenbildung wesentlich:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Längst ist mit Blüthen und Liedern der Lenz entflohn,
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welkes Laub
Raschelt im Staub. Gottschall.

Der größere asklepiadäische Vers erhält einen ernsten Charakter durch das Hinzukommen eines Choriambus:

– ◡̄ – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –

d) Die großen Odenstrophen.

Pindar und die chorische Lyrik der attischen Tragödie bildeten die Plastik des griechischen Rhythmus zu langen und wechselnden Reihen aus, deren Gang eine höchst kunstvolle Zusammensetzung der Versfüße enthält. Der daktylische und choriambische Gang wird durch Spondäen gehemmt oder tönt durch Trochäen und den Kretikus in leichterem Schwung aus. Für eine streng quantitirende Sprache waren diese großen Versmaße der schönste Gipfel rhythmischer Entwickelung, der Triumph des Dichters und des Hörers, der diesen verwickelten Sätzen der metrischen Komposition mit geübtem Ohr folgte. Jedem Schwung des Gedankens konnte sich diese freie Pindarische Rhythmik anschmiegen. Anders verhält es sich in unserer Sprache, welche keine so ausgeprägte schöne

Leiblichkeit hat, welche durch vier aufeinander folgende Längen bereits einen schwerfälligen Anstrich gewinnt und schon bei drei Kürzen auffordert, den Ton auf eine derselben zu legen und sie dadurch in eine Länge zu verwandeln. Einem verwickelten Schema metrischer Komposition wird das Ohr nicht folgen können, ohne zu ermüden und den Faden zu verlieren, und so können wir auch die Platen'schen Versuche, trotz aller Kunst und Sprachgewandtheit, nicht für gelungen halten, sondern für vergebliche Bemühungen, eine todte Form zu galvanisiren. Es sind metrische Zuckungen, aber kein metrisches Leben.

Für die größere strophische Architektonik ist der Reim im Deutschen unentbehrlich; er ist der Karyatide unserer deutschen Rhythmik. Oden, Hymnen, Dithyramben erfordern einen freien Schwung — er hat im Deutschen am Reime den besten Halt!

Entweder mögen daher unsere Dichter gereimte Jamben, Trochäen, Daktylen von verschiedenen Füßen, in diesen größeren Gedichten abwechseln lassen, wodurch sie, bei richtigem Takte und Formensinn, eine stets angemessene, malerische Drapirung des Gedankens erzielen; oder sie mögen der chorischen Lyrik der Griechen darin folgen, daß sie ein solches Gedicht in Strophe, Antistrophe und Schlußstrophe gliedern, indem die Antistrophe das Schema der Strophe auf's strengste wiederholt, die Schlußstrophe aber beide in einer höheren Einheit zusammenfaßt. Dabei mögen sie die verwickelteren und für das deutsche Ohr immer unverständlichen chorischen Vers- und Strophenbildungen aufgeben und was ihnen dadurch entgeht, durch den Reim ersetzen, der die einfachere, aber korrekte Rhythmik melodisch gliedern hilft. Schon Carrière bemerkt mit Recht, „was Pindar und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten, ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Kanzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche Abgesang." Ein solcher großartiger, dreigliedriger strophischer Organismus mit reimendem Versabschluß erscheint uns für die höchste Gattung der

Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt noch nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruch kommt.

4. Orientalische Versarten.

a) Die Ghaselen.

Die Ghaselen (Lobgedichte) sind eine persische Dichtform, welche Rückert und Platen in die deutsche Literatur eingeführt haben. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besteht in der Wiederkehr desselben Endreimes, der in zwei ersten auf einander folgenden Zeilen sich ankündigt, dessen spätere Wiederholungen aber durch eine reimlose Zeile zur Vermeidung der Monotonie unterbrochen werden. Dabei ist es gleichgültig, ob das Metrum ein jambisches, daktylisches und trochäisches und wie groß die Zahl der Füße ist — nur muß derselbe Rhythmus streng durch das Ganze durchgeführt werden. Außer dem Reim selbst wird, in den entsprechenden Zeilen, noch ein einzelnes oder mehrere einzelne Wörter wiederholt, oder vielmehr — die Ghaselen lieben es, einen Kretikus zu reimen:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde Nichts,
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde Nichts'
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
So gäb's Beklagenswertheres auf diesem weitem Runde Nichts. Platen.

Die Form der „Ghasele" hat etwas Kindliches und Unreifes; sie eignet sich nur als Band für an einander gereihte Spruchperlen, für Parallelismen des Gedankens und des Bildes. Bei größeren „Ghaselen" wirkt der immer wiederkehrende Reim ermüdend und hält die Seele in dem gleichen Gedankenbann. Eine Anwendung der „Ghaselen" für andere, als kleine sententiöse Gedichte, muß in der deutschen Poesie als unangemessen erscheinen.

b) Die Makâmen.

Die Form der arabischen Makâme (Unterhaltungssaal, Salon, Gespräch) ist noch kindlicher. Diese „gereimten Gespräche," die Rückert dem Hariri zuerst nachgedichtet, machen von den Licenzen des Tons der Unterhaltung einen ausgedehnten Gebrauch, bei welchem alles Kunstmäßige des Rhythmus verloren geht. Die Zeilen sind

bald kurz, bald zu großen Längen ausgedehnt; Jamben, Trochäen, Anapäste wechseln; die Reime klappen oft zwei- und dreifach auf einander und lösen sich mit Alliteration ab. Ghaselen wechseln mit den Makâmen ab, wie Arien mit Recitativen:

Als der Kadhi das angehört,
Ward er ganz verstört,
Und als wie bethört,
Warf er ihnen hin einen Denar,
Den schnappte der Alte wie ein Aar. Rückert.

Diese Verse werden nicht wie hier gesondert, sondern wie die Jean Paul'schen Streckverse hintereinander fortgeschrieben, so daß der Eindruck eines rhythmischen Urbreies, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt, ein vollkommener wird. Die Einführung der orientalischen Knittelverse ist für die deutsche Poesie nur ein geringer Gewinn. Wir könnten hier noch die ghaselenartigen Vierzeilen, das Metrum der indischen „Slokas"

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ –́ –́ ⏑ || ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑ – ⏑ –

des Heldenverses, in welchem die erste Dipodie jeder Hälfte beliebig zwischen langen und kurzen Silben wählen kann, während die zweite Dipodie feststeht, so daß der Vers zugleich Wechsel und Halt gewinnt und im jambischen Doppelfuß ruhiger austönt; wir könnten das schwunghafte Metrum des Firdusi:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

in welchem das große persische „Schahnameh" gedichtet ist, noch ausführlicher besprechen; aber diese Versarten haben bis jetzt in Deutschland wenig Anklang gefunden und werden auch ihrem ganzen Charakter nach, der mit dem Genius unserer Sprache nicht harmonirt, kaum eine größere Geltung gewinnen können.

Druck von Eduard Trewendt in Breslau.
(Setzerinnenschule des Frauenbildungsvereins.)

Gottschall, Rudolf <<von>>,

Poetik die Dichtkunst und ihre Technik ; vom Standpunkte der Neuzeit

Bd.: 1

Breslau 1877